

CUANDO EPICURO DESPIERTA: TEXTOS E INTERTEXTOS EN LA POESÍA DE AURORA LUQUE

DOLORES JUAN MORENO
DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS
MEMORIA DE INVESTIGACIÓN 2011

ÍNDICE

PREFACIO	1
1. “VENDO TORO DE DÉDALO” O LA INVERSIÓN DE LA IDENTIDAD CLÁSICA	5
1.1. “LOS GRIEGOS SEGUIMOS SIENDO NOSOTROS”	5
1.2. “EUROPA NO SIGUIÓ NUNCA AL TORO”	6
1.3. COMPRA Y VENTA DE PALABRAS: LA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA	19
1.4. “YO SOY YO MÁS EUTERPE Y DIONISO”: CONCLUSIONES	27
2. EL AURIGA PLATÓN: FILOSOFÍA Y GRECIA	30
2.1. DE LA “MITOLOGÍA PERSONAL”	30
2.2. LAS PASIONES INTEGRADAS: PLATÓN Y EL MITO	31
2.3. EL FÁRMACO DE LA MEMORIA: CONCLUSIONES	40
3. “CONVERSACIÓN CON CATULO”: INTERTEXTO Y MEMORIA	42
3.1. “DEJA DE HACER LOCURAS, DESGRACIADO CATULO”	43
3.2. “ODIO Y AMO”	46
3.3. “YO ME SIENTO A LA VEZ JOVEN Y MUERTA”: CONCLUSIONES	55
4. SAFO O LA SACUDIDA DE EROS. INFLUENCIA, SUSTRATO Y TRADUCCIÓN	57
4.1. AMOR, POESÍA, MUERTE	57
4.2. LA LUNA O EL C(A)RA(C)TER DE HIPATIA	63
4.3. EL SALTO DE LEUCAS: CONCLUSIONES	67
5. EPICURO EN LUQUE O “DE LOS PLACERES SENCILLOS DE LA VIDA”	71
5.1. EL LUGAR DEL PLACER	71
5.2. EPICURO EN DUERMEVELA	72
5.3. “LA MUERTE NO ES NADA PARA NOSOTROS”	81
5.4. EL FIN DE LA SIESTA: CONCLUSIONES	84
6. CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	89

PREFACIO

“Cuando Epicuro despierta: textos e intertextos en la poesía de Aurora Luque” es un proyecto de investigación que se inscribe en el marco de la Tesis Doctoral *Aurora Luque, creación y traducción en las poéticas de la posmodernidad*. El proyecto de tesis, dirigido por el Dr. Francisco José Díaz de Castro, está dedicado al estudio de la obra de Aurora Luque (Almería, 1962) en sus facetas de poeta y traductora y se organiza en cuatro secciones tal como se especifica a continuación:

1. Estudio sincrónico de los poemarios (*Hiperiónida* (1982), *Problemas de doblaje* (1990), *Carpe noctem* (1994), *Transitoria* (1998), *Camaradas de Ícaro* (2003) y *La siesta de Epicuro* (2008)) en el que de manera individual se analizan sus rasgos más característicos.
2. Estudio diacrónico de los temas y motivos esenciales en su poesía:
 - a. Intertextualidad y herencia clásica
 - b. Intertextualidad y herencia moderna y posmoderna
 - c. Tiempo, muerte, deseo y el mar
 - d. Metapoesía y metalenguaje
3. Traducciones y ediciones
4. Bibliografía

“Cuando Epicuro despierta: textos e intertextos en la poesía de Aurora Luque” corresponde a la primera parte de la segunda sección, la dedicada al estudio de las influencias clásicas en su obra poética. Que Aurora Luque es una de las propuestas líricas que más y mejor se alimenta de la cultura grecolatina es una apreciación compartida y celebrada por la crítica: su “discurso actual y próximo matizado por los ecos del mundo clásico que por su formación como helenista la autora conoce en profundidad” (Álvarez, 2009: 5), su poesía “ubicada dentro de un culturalismo grecista, donde mito y realidad se conjugan dentro de la cotidianidad” (Virtanen, 2011: 783) o “La lección de Grecia -Safo, Anacreonte, Cavafis- aprendida de la manera mejor” (García Martín, 2002) son valoraciones que aplauden las maneras “intertextuales” de Luque. Los referentes clásicos a los que la poeta recurre son numerosos y en ocasiones presentados de forma algo hermética; sin embargo, el procedimiento común se basa en

un continuo juego con el lector al que se le ofrecen una serie de indicios que le permiten descifrar los sustratos literarios de los versos. Referencias explícitas suelen situar al lector en el buen camino: Catulo, Epicuro, Sísifo, Penthesilea, Pandora o Ícaro aparecen mencionados en los versos, aunque queda bajo la responsabilidad del eventual “descifrador” hilvanar las informaciones que se han vertido en el poema. Considerando este hecho (posiblemente justificado en la medida en que se apela a un *intertexto* común), el presente proyecto de investigación se estructura en cinco partes, cada una de ellas dedicada a una figura-referente esencial en la poesía y en la poética de Aurora Luque: los mitos (sus personajes y peripecias), Platón, Catulo, Safo y Epicuro.

La primera sección, titulada “‘Vendo toro de Dédalo’ o la inversión de la identidad clásica”, recoge un amplio catálogo de personajes mitológicos y analiza el modo en que la poeta los modifica y con qué fin. La inclusión de referencias a otros poetas coetáneos y otras formas de tratar el recurso al mito configuran un contexto poético en el que entender que la poesía de Aurora Luque es un producto coherente con su época pero siempre concebido desde una radical e inconfundible originalidad. Se analiza en este capítulo, asimismo, la naturaleza del sujeto poético: si se reconoce en personajes masculinos o femeninos, la medida en que la cuestión de género es relevante, el poder de la palabra para renovar el mundo sensorial y revisar los catálogos de costumbres (pre)establecidas o las peripecias mitológicas en las que la voz poética opera con mayor comodidad arropada por los vínculos comunes que establece con los personajes.

“El auriga Platón: filosofía y Grecia”, capítulo segundo, es el espacio reservado para reconocer qué hereda Luque de la filosofía griega y en especial de Platón, la manera en la que inserta el discurso amoroso del *Fedro* y cómo este sustrato ya disuelto en sus otras lecturas provoca la unión, en el universo literario de Luque, del filósofo griego y de René Vivien, poeta francesa de principios del siglo XX. A partir de las referencias concretas a fragmentos atribuidos al filósofo, se propone un estudio comparativo entre la fuente original y la reelaboración luqueana a fin de examinar cómo concibe la poeta el ejercicio intertextual y las conexiones posteriores que nacen de diferentes lecturas. “Las cigarras” e “Himno a la lentitud” son los puntos de partida y llegada en este análisis que se inicia en la Grecia clásica pero que concluye en el París decadente de los albores del siglo pasado y que fusionados, configuran la clave poética para unos versos hijos del presente.

La conversación entre poetas, como la que metafóricamente se reconoce en el par anterior, es el punto de partida del siguiente capítulo, dedicado por entero a Catulo. El

poeta latino es uno de los referentes fundamentales de Aurora Luque y su influencia puede reconocerse ya desde los primeros poemarios; así, en “‘Conversación con Catulo’: intertexto y memoria” se analizan diacrónicamente las referencias al veronés y se ofrece un estudio comparativo entre sus versiones originales y las actuales propuestas de la poeta: política, crítica social, erotismo y deseo son los temas que Luque toma de este referente que lo es, a su vez, de otros poetas españoles contemporáneos cuyas réplicas se incluyen a fin de configurar un contexto poético general en el que Catulo actúa como referencia.

Catulo, precisamente, es heredero a su vez de la cuarta voz que halla su lugar en este proyecto de investigación: Safo de Lesbos. A ella está dedicada la sección titulada “Safo o la sacudida de Eros. Influencia, sustrato y traducción” en la que se discurre sobre de la manera en que Luque aplica los mecanismos de creación de la de Mitilene a sus versos para el siglo XXI, recuperando elementos a los que cantar (como la luna o la poesía) u homenajeando la figura fragmentada y misteriosa de la poeta griega. En este espacio es especialmente relevante la voz crítica y teórica de Luque ya que en los textos que acompañan su edición y traducción de Safo o en sus estudios monográficos no sólo se encuentran las claves para interpretar los retazos de la poeta griega que han sobrevivido al paso del tiempo sino también las guías para interpretar su poesía (la de Luque) en tanto que se reconoce explícitamente como beneficiaria de sus métodos y procedimientos.

Finalmente, “Epicuro o de los placeres sencillos de la vida” es el espacio de cierre de este acercamiento general a los intertextos clásicos en la poesía de Aurora Luque. El estudio de Epicuro descubre dos aspectos básicos en su obra como son la noción de lectura como fuente de placer y la actitud vitalista con la que afrontar los días presentes y los que aún están por llegar. El aprovechamiento del momento, ese “carpe diem” (o si se prefiere el “carpe noctem” y el “carpe mare” y el “carpe amorem”) es una noción omnipresente en toda su obra, la raíz primera de la que surge su ideario y los mecanismos que lo rigen y que, en este capítulo quinto, conducen de forma más o menos indirecta a los espacios de la infancia, a los momentos de plenitud recuperados por la memoria y a la insoslayable reflexión sobre la muerte.

Finalmente, el sujeto poético propuesto por Luque parece dejarse vencer, sobre todo en los discursos últimos de su poesía, por un vitalismo que aniquila considerablemente el pesimismo imperante en los poemarios hasta *Camaradas de Ícaro* de 2003. Sin importar si nacida de un primitivo sentimiento de optimismo o de aflicción, la noción

“carpe” es capital y aparece cifrada en todas sus variantes a lo largo de los cinco capítulos: la figura de Horacio, por lo tanto, se trata de forma transversal en la memoria de investigación, si bien no siempre de manera explícita, sí apelando a los referentes del lector que bien conoce el origen de esas voces que instan a la vivencia del momento, que tratan de la luz breve de los focos, del *bienser*, del hecho de la que la vida no iba, como defiende la poeta misma, ni siquiera al final, en serio.

“Cuando Epicuro despierta: textos e intertextos en la poesía de Aurora Luque” es, pues, una aproximación al estudio de las fuentes clásicas que inspiran la poesía de la autora almeriense sin perder de vista que su propuesta trasciende cualquier modelo establecido o cualquier posible línea de escritura inspirada en lo clásico que pueda reconocerse en otros poetas coetáneos¹. Su poesía toma derroteros que llevan al lector más allá de la simple referencia o del guiño intertextual porque para Luque la tradición clásica no es adorno o motivo circunstancial, es alimento, fuente de placer, conocimiento consciente y herencia reivindicada.

¹ Es un asunto que suscita controversia en la crítica actual. Luis Miguel Suárez Martínez en su tesis doctoral sobre la influencia de la tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca traza un panorama general en el que diferencia por una parte las propuestas de Villena que parten de los estudios de G. Highet y por otra las de Ernst Curtius. Para Villena, el concepto de *tradición clásica* “consiste en ‘(aparte de la transmisión de topoi, de citas o referencias directas) un poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta, sea en emismo utillaje retórico, sean en las alusiones mitológicas o librescas’” (Suárez Martínez, 2009: 23); Curtius, por su parte, utilizaba el concepto *tradición clásica* en un sentido más estricto en el que la base era “la asimilación de modelos de los propios autores griegos y romanos” (Suárez Martínez, 2009: 25)

1. “VENDO TORO DE DÉDALO” O LA INVERSIÓN DE LA IDENTIDAD CLÁSICA

1.1. “LOS GRIEGOS SEGUIMOS SIENDO NOSOTROS”

“Los griegos seguimos siendo nosotros. [...] A mi me interesa la poesía de los griegos y esa impresión, ese olor a recién fabricada que tiene su literatura” (Palma, 1998: 24). Así reconoce Aurora Luque la filiación-sustrato de una poesía a partir de la que

ha ido construyendo un universo literario traspasado de referencias culturales, en su mayoría procedentes del mundo grecolatino, y las ha aclimatado a la vida de hoy mismo, para hacernos recordar algo que a menudo olvidamos: que lo más cotidiano de nuestra existencia, si se sabe mirar con los ojos de la poesía, sigue abriéndose al mito, a esa fábula de palabras en que misteriosamente quedan cifradas nuestras pulsiones más íntimas (Oliván, 2003: 13)

Ulises, Pandora, Sísifo, Ariadna, Ícaro, Pentesilea, Quirón o Pasífae lejos de envejecer se recuperan desde ópticas actuales para adaptar sus características al espacio nuevo de la escritura. En ese sentido, podría decirse que Luque, siempre mirando “con los ojos de la poesía”, es una doble heredera: primero de la fuente original grecolatina; segundo, de la tradición literaria española (occidental, por extensión) en tanto que ésta también incorpora los testimonios clásicos como punto de partida, excusa o esqueleto en un número considerable de manifestaciones literarias. La visita a la tradición clásica es una práctica que se encuentra ya en la literatura medieval y que ha sabido mantenerse hasta la poesía de nuestros días. Es interesante a ese respecto acudir al estudio monográfico de Vicente Cristóbal titulado “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía” publicado en el año 2000 por los *Cuadernos de Filología Clásica*. Cristóbal inicia la reflexión discurriendo acerca de la diferencia que existe entre mito y literatura (el primero existía antes de que lo hiciera la segunda: Aquiles y Ulises “eran” antes de la *Ilíada* y la *Odisea*) y entre mito y ficción:

El mito fue en su origen una manifestación folklórica anterior a la literatura. Sólo secundariamente llegó a ser ingrediente literario (y de las artes, en general). Es preciso partir de esta disociación de origen entre mito y literatura para explicar su posterior confluencia. Pero además, a pesar de su ocasional simbiosis y casamiento, no sólo su origen no es simultáneo, sino que además, al provenir el mito de culturas ancestrales —y a veces no sólo remotas en el tiempo, sino también en la geografía—, mantiene una radical discrepancia con la literatura que le sirve de vehículo. De ahí la constante necesidad de reinterpretación y actualización del mito con el fin de hacerse inteligible al nuevo mundo, a la nueva civilización en la que se le instala y se le da vigencia,

con el fin -diciéndolo de una manera metafórica- de que haga una bien avenida pareja con la literatura que con él se casa, necesariamente más joven que él y más integrada en las modas. [...]Es muy común, en efecto, confundir lo que es mito (es decir: relato tradicional, pero improbable en cuanto a su verdad —si no es en los elementos maravillosos—, preexistente al autor que de él da testimonio) con lo que es ficción (es decir —con palabras de Ruíz de Elvira—: «invención imaginativa, deliberada y sin pretensiones de veridicidad», de cuya autoría individual—a diferencia de los relatos míticos, patrimonio de una colectividad—tenemos plena constancia). Por tanto, aunque muchas veces se hable del mito como de «lo imaginario» y se le incluya, en consecuencia, en el mismo casillero que las invenciones individuales deliberadas, hay sustancial diferencia entre ambas cosas. (Cristóbal, 2000: 29, 30)

¿Qué se halla en la poesía de Luque? ¿Mito o ficción? En tanto que la autora recurre a la tradición heredada, mito; en tanto que la “invención imaginativa” funciona como motor de la creación, ficción. Uno y otros son realidades presentes en su poesía, de manera que podría concluirse que Luque ofrece al lector una suerte de mito ficcionado, ¿de qué forma podrían justificarse, si no, poemas como “Erinias”, “Dido pasa de largo”, “Al encontrar en Internet un mapa del mundo subterráneo” o la serie de composiciones que se analizarán a continuación? Ficción y mito paren historias nuevas de personajes viejos, ficciones propicias en un mundo que no deja de ser el de los griegos pero que necesariamente es uno diferente. Así José Andújar Almansa, con su habitual clarividencia escribe que

[...] no debe sorprendernos el modo en que se produce esa reubicación y flexibilización de lo mítico en la poesía de Aurora Luque. Es posible cruzarnos con los pasos de Ate en cualquier aeropuerto, con algún Ícaro descendido en cualquier bahía o carretera próxima, porque la verdad del mito sigue viva bajo rostros distintos. (Andújar Almansa: 2002, 9)

Impregnadas de esta “metáfora de actualidad”, las siguientes páginas pretenden analizar cómo el sujeto polimórfico de los versos de Luque recurre a las historias mitológicas y las revisa ante las necesidades cotidianas y frente a la urgencia de (re)encontrarse en el pasado sin perder de vista aquello que el futuro puede deparar.

1.2. “EUROPA NO SIGUIÓ NUNCA AL TORO”

En una entrevista de Juan Carlos Palma, a la pregunta “Entre la abundancia de personajes míticos y leyendas que se dispersan por tus versos, ¿cuáles son los que te han llegado más a fondo?” (Palma, 1998: 24) Aurora Luque responde:

Las ménades, con las que exploro lo que de dionisiaco pueda quedar en nosotros. El centauro, su medio cuerpo de animal noble y su otra mitad humana, como la poesía misma... Las Amazonas, tan misteriosas. Y luego, todo lo Odiseico, cifra de todos los viajes: la Odisea es el libro más elástico de la literatura” (Palma, 1998: 24)

Lo dionisiaco, la naturaleza de la poesía, el misterio, la vida como viaje. O lo que es lo mismo: ritual, metapoesía, inefabilidad, periplo son los motivos que Aurora Luque busca en los personajes y en los mitos y que hacen de su poesía “un alma cargada de pasado” (Almuzara, 2004: 43) capaz de operar en el presente gracias a la continua actualización del mito. Otras muchas almas-poemas llegan cargadas de pasado en la poesía contemporánea publicada a partir de los 80: José Antonio González Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Silvia Ugidos, Álvaro Tato, Amalia Bautista, Miguel Ángel Velasco o Agustín Pérez Leal² son ejemplos de ello y, al igual que ocurre con la poeta almeriense, se caracterizan por la novedad de sus planteamientos, el atrevimiento expresivo y los logros conceptuales que surgen de la incorporación del mito clásico en una poesía de mitos urbanos o sencillamente, en la que tiene cabida la cotidianeidad de sus vidas en el siglo XXI porque, tal como señalan Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo en *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular* “son formas nuevas de seguir planteando a través de la poesía viejas preguntas sobre el hombre y su paso por el mundo, sobre la realidad histórica, sobre la vida particular y colectiva” (Díaz de Castro & del Olmo, 2011: 10).

Una de las cuestiones que desde antiguo se ha servido de la palabra poética como cauce para su planteamiento es la reflexión sobre la propia identidad. Las formas de construcción del sujeto poético (y del sujeto real que se halla tras el poético) pasan por ser tantas como autores, aunque se pueden reconocerse mecanismos comunes como el que señala María Payeras en su libro *Espejos de palabra* al hablar de las poetisas contemporáneas:

La relectura de la mitología clásica es, asimismo, una de las formas adoptadas por las escritoras contemporáneas para revisar la imagen tradicional de la mujer. Este proceso [...] contribuye a destruir los estereotipos y a construir nuevas representaciones de sí mismas. (Payeras, 2009: 242)

² Para una muestra selectiva de la influencia clásica en sus poemas, remito a la antología *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Libros del Peixe, Gijón, 2005.

Lo cierto es que se trata de una práctica no solo extendida entre las poetas contemporáneas sino también entre los poetas ya que al proponer nuevos diálogos entre los personajes de los mitos se replantea necesariamente la imagen del resto de los entes que los rodean³. Aurora Luque no recurre de forma sistemática a los personajes mitológicos –y definitivamente no sólo a los femeninos- para “construir nuevas representaciones de sí misma” como sí ocurre en otras autoras como Inmaculada Mengíbar o Silvia Ugidos (o en un referente anterior de mención obligada como es Francisca Aguirre y su figura de Penélope), aunque lo cierto es que la ruptura con la imagen tradicional de personaje mitológico es una constante en sus versos. Diría incluso que una de las herramientas básicas con las que consigue gran parte de sus logros expresivos y conceptuales. No es pertinente dejarse llevar por la interpretación de género cuando se analiza la poesía de Luque, aunque sí es cierto que en su poética, que en algún momento bautizó como “El mito de Sísifa” (para la antología *Ellas tienen la palabra* de Munárriz y Benegas en Hiperión), tiene igualmente cabida la reflexión sobre el destino de la obra de autoría femenina y su presencia real en el panorama literario. En una breve reflexión sobre el asunto, la autora resume su postura en la afirmación siguiente: “Demasiados esfuerzos despeñados” (Benegas & Munárriz, 1998: 411) y, en la medida en que el poeta posee el poder de erigir su propio mundo, “revisar y reconstruir la tradición es una tarea inaplazable” (Benegas & Munárriz, 1998: 411) que Luque, como otros autores coetáneos, aborda de manera prioritaria.

En el grupo de poetas en el que los antólogos y estudiosos sitúan a la almeriense, se reconocen (a pesar de la heterogeneidad de sus planteamientos) ciertas características comunes como la temprana edad a la que publican sus primeros poemarios, los cambios sociales que actúan como trasfondo, un erotismo innovador o la cada vez más difuminada línea que separa al sujeto-poético del sujeto-poeta⁴. Precisamente, partir de

³ Por ejemplo, en “Tres poemas Órficos” de Álvaro Tato incluido en su *Libro de Uroboros* (Madrid, Hiperión, 2000) tiene cabida no sólo la voz de Orfeo, sino también la de Plutón, así como la referencia directa a Eurídice y Proserpina. Otro poema interesante en este sentido es el propuesto por José Pérez Olivares, “Reductos”, publicado en *Háblame de las ciudades perdidas* (Sevilla, Renacimiento, 1999) en el que el mito del Minotauro se presenta de forma fragmentada a través de seis testimonios en estilo directo: el de Minos, el de Pasifae, el de Ariadna, el de Dédalo, el de Teseo y finalmente el de Ícaro.

⁴ Apunta Ricardo Virtanen: “Hay que ubicar a Aurora Luque en una “Promoción de los noventa”, a la cual le unen algunas características comunes con muchos de los poetas de los ochenta y noventa: presentación formal del poema, cotidianidad expresa, concepción figurativa, determinación del humor o la ironía en partes del poema y una cotidiana relectura de la tradición grecolatina” (Virtanen, 2011: 783)

esta última observación para identificar las máscaras clásicas que viste la poeta Luque ante sus versos es útil en primera instancia. Recurriendo a los archivos de la memoria, la propia autora escribe:

Sentía que mi poesía quería ser hiperiónida, hija de Hiperión, como Helios. [...] (Hay, además, en ese título, un criptohomenaje ególatra: Eos es hija mitológica del titán Hiperión, y yo, con dieciocho años, firmaba como Eos con inaudita insolencia. Los mitos eran míos. ¿Por qué no?) (Luque, 2008b: 31)

La confesión debe vincularse a *Hiperiónida*, el primer poemario de Luque que vio la luz (gracias, como ella misma reconoce “al caer en los engranajes de un inesperado premio universitario, el García Lorca de la Universidad de Granada” (Luque, 2008b: 31)) aunque tan tempranas tendencias no han acabado abandonándose con el paso del tiempo o la madurez progresivamente consolidada en la escritura. Precisamente, es a partir de la apropiación de los mitos –“los mitos eran míos. ¿Por qué no?”- como Luque construye el discurso de su sujeto poético. Más que la identificación directa con el mito, es decir, que la propia voz adopte, suplante o usurpe la identidad del personaje, su ejercicio poético consiste en recuperar el discurso del arquetipo y modificarlo, presentando una versión modernizada y coherente con su pensamiento. De ahí la observación de Andújar Almansa, quien acertadamente señala que “el vigor de los antiguos mitos ha querido encarnarse en metáforas de actualidad para seguir alentando en nosotros un permanente desvelo, nuestros sueños y deseos contemporáneos”. (Luque, 2008b: 12).

Por otra parte, la postura de Luque frente a este uso de los mitos y a la construcción de un universo mitológico renovado debe vincularse a su concepción del lenguaje y su uso en la poesía y en la vida. Ella misma aclara al respecto que

Sólo en el lenguaje sobrevive un inusitado “vigor de mito”, “una naturaleza titánica y adusta”; las palabras pueden ser “radiantes, portadoras de gérmenes de mito”, “claras como el brillo directo de una luna” que danzara y penetrara en nosotros (Luque, 2008b: 28).

La recuperación de la figura de las sirenas, por ejemplo, debe entenderse desde esta perspectiva, en una reflexión metalingüística cuya base arraiga en un referente clásico esencial: el viaje de Ulises. Así escribe Luque con “cernudiana desolación” (Díaz de Castro, 2009: 77) cerrando su libro *Carpe Noctem*:

DESOLACIÓN DE LA SIRENA

Sirena. Las sirenas. La palabra sirena.
Cómo se desmoronan
Las palabras radiantes, portadoras
De gérmenes de mito.
Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena.
Sólo queda en las sílabas
Un eco atroz de alarma
Y el ruido de la muerte.

¿Será una enfermedad
mortal la del lenguaje?
(De *Carpe noctem*)

La fraternidad de la voz poética con el pasado remoto del mito se establece a partir de un principio sensorial⁵, el sonido, que actúa como despertador de la memoria y la conciencia. El yo se identifica con el Ulises expuesto a la peligrosidad de la muerte a partir de una estructura bimembre clave en el poema (“Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena”) planteada sobre una dicotomía temporal pasado-presente, *quid* semántico de la composición. Al fin y al cabo, los une, a pesar de la distancia temporal – y también aquella que debe salvarse entre lo mítico y lo real- la conciencia de “alarma” ante la figura de Thanatos. Es por ello que las palabras son “portadoras de gérmenes de mito”, aunque sólo conserven tristemente un único y último “eco atroz” de lo que llegaron a significar en algún momento del pasado.

Otros autores recuperan igualmente la figura de Ulises para reconocerse en él. Se identifica curiosamente en estos planteamientos recientes una revisión novedosa del concepto de Ítaca vinculada, por ejemplo, al regreso a la infancia a partir del contacto con los espacios de la niñez, reconocidos esta vez desde la perspectiva adulta del presente, desengañada, desesperanzada y hostil. Amalia Iglesias, en la piel del Odiseo por fin de vuelta al hogar⁶, escribe:

“Ítaca no existe”
[...]
Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

⁵ En la entrevista a Juan Carlos Palma señala: “Cada vez soy más consciente de lo inviable que resulta intentar prescindir de una apoyatura sensorial [...] para el poema” (Palma, 1998: 23)

⁶ Poemas como “El viajero” de Carlos Clementson, “Ulises” de Francisco Bejarano, “Odisea” de José Luis García Martín o “Ulises” de Javier Salvago son referentes previos que plantean el momento del retorno en términos similares: el desencanto y el sinsentido de la vuelta a un hogar que ya ha dejado de serlo.

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.
Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.
Desde el suelo
una muñeca muerta me contempla,
-una muñeca serenamente muerta-

Me alejo con la desagradable sensación de haber profanado una tumba.
(De *Un lugar para el fuego*)

La inutilidad del retorno a los espacios de la infancia o la juventud (a lo que una vez constituyó el hogar, por extensión) reside en la distancia que separa la identidad pasada de la presente, de ahí esa “ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos”. La conciencia de un cambio en la identidad del sujeto provocada por el paso de los años es un asunto del que también Luque se ocupa en uno de sus poemas de título más cinematográfico⁷, “La mirada de Ulises”⁸ del que rescato unos versos esenciales:

Hay viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.
Después de ver la isla de Calipso⁹ ¿es que acaso Odiseo
volvió a mirar igual? ¿No se fijó un color
como un extraño cúmulo de algas
en sus pupilas viejas?
[...]
La piel es vertedero de memoria
lo mismo que el poema. [...]
(De *Transitoria*)

Si Amalia Iglesias situaba la reflexión en el momento decisivo de la vuelta, Luque la

⁷ Recuérdese el largometraje *La mirada de Ulises* (1995) de Theo Angelopoulos y su cortometraje de apenas 56 segundos que se incluye en el coral *Lumière et compagnie* (1995), donde 41 directores del mundo filmaron breves secuencias sirviéndose del cinematógrafo original construido por los Lumière. En este último la “mirada” de Ulises es el elemento esencial de la escena, pues el personaje aparece inmóvil ante la cámara en un plano medio corto, mirando fijamente “al espectador” sin mediar palabra alguna.

⁸ Sobre el poema señala Virtanen: “El mito del viaje de Ulises adquiere la idea motor de desplazamiento, utilizando para ello los símbolos mayores de su poesía: mar, isla y sol, que compondrían una “idea de mito insular” (Virtanen, 2007: 15). Todo ello significa una manera de concebir y posicionarse ante la vida, una actitud epicúrea de enfrentarse y relatar la cotidianidad inflada por la mirada del deseo”. (Virtanen, 2011: 786)

⁹ Pierre Grimal aclara: “Calipso, ‘la que oculta’, acogió a Ulises náufrago. La Odisea narra cómo lo amó y lo retuvo diez años- otros dicen siete, e incluso hay quien dice uno-, ofreciéndole en vano la inmortalidad. [...] Calipso habita una profunda gruta, que tiene varias salas, todas las cuales dan a jardines naturales, un bosque sagrado con grande árboles y manantiales que fluyen por el césped”. (Grimal, 2008: 83)

sitúa en el momento clave del mito, que no es el regreso al hogar, sino el viaje que se precisa para llegar hasta él. La conciencia reflexiva de Luque guía al lector a partir de una secuencia binaria de interrogaciones retóricas que orbitan en torno a una misma cuestión, esencial y necesaria: la mutabilidad del ser humano. Con o sin respuesta y a pesar de que la piel sea “vertedero de memoria” el “reconocerse en los viejos espejos” seguirá siendo ardua tarea, con el inconveniente añadido del sinfín de máscaras acumuladas que han acabado por ocultar la esencia verdadera del sujeto. En ese sentido y aunque ciertamente la figura de Ulises esté de manera inamovible vinculada a Ítaca, no lo está menos a Penélope, uno de los disfraces más utilizados por las poetas como trasunto de su subjetividad. Alusión obligada a este respecto es la figura de Francisca Aguirre. A pesar de situarse en una generación anterior a la que nos ocupa, considero que su mención es necesaria en tanto que ofrece en su poesía las claves de una revisión generacional de la que parten las poetas y los poetas posteriores para ser invertida o continuada¹⁰:

MONÓLOGO

Penélope: ¿te acuerdas
De aquel esfuerzo siempre desmentido?
¿Te acuerdas de aquel trabajo
puntual y minucioso
y siempre tan inútil?
[...]
¿Recuerdas esa historia de espanto,
tu paciencia delincuente
Penélope, recuerdas?
Era un tejido tan imposible como el tiempo:
Lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas
Y para responder al miserable eco
Que golpeaba ya no sabes bien
Si sobre ti o dentro de ti misma.

¹⁰ Dos propuestas en uno y otro sentido son las de José Luis Puerto que identifica a toda la humanidad con la Penélope que espera (“SOMOS PENÉLOPE que espera/En Ítaca al Ulises que soñamos./ Tejemos ilusiones en el cenit./ Al ocaso la vida destejemos”) (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 200) y la interesantísima propuesta de Teresa Ortiz en “Ítaca”, poema construido a modo de diálogo a partir de las voces de Penélope y Ulises en el que el héroe construye su discurso desde la heroicidad de su hazaña y el cumplimiento de su promesa de retorno y una Penélope que habla sobre el paso del tiempo, el devenir común de los días y la reafirmación de su identidad: “Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño/Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella./Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no existió. Tu vuelta me condena, al reino de las sombras./ *Muertos los pretendientes ya todo es como antes./ Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro./ Para mí serás siempre aquella que me espera,/tejiendo mi regreso./ ¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja./ Casi no te recuerdo y nunca esperaré a un héroe./ Sí, mi nombre es Penélope.*” (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 202, 203)

Fue un manto de palabras
Inútiles y hermosas como son
Los hermosos consuelos que ahora
Me prodigas, Ulysses.
(De *Ítaca*)

La doble máscara tras la que se presenta el sujeto poético en la composición es esencial para aprehender su significado último: la voz, Penélope, aparece desdoblada en sí misma y su conciencia en un discurso de carácter retrospectivo cuyo punto de llegada es Ulises pero cuyo punto de partida un continuo cuestionamiento de los derroteros que acabó tomando la propia vida. La presencia del arquetipo clásico, “símbolo da fidelidade femenina” y junto con María “modelo establecido como parámetro para se falar do que é ser uma “boa mulher”, aquela devotada ao marido e aos fillos, zelosa do lar, mantenedora dos bons costumes” (Nonato Almeida, 2008: 1) se enfoca desde una perspectiva diferente en las generaciones posteriores a la de Francisca Aguirre, a pesar de que voces proponiendo planteamientos novedosos sean ya coetáneas a la autora alicantina. Aurora Luque menciona en este sentido a Xohana Torres sobre la que escribe que “su Penélope simboliza el vuelco irreversible de ciertos mitos, el deseo de búsqueda y de indagación y la decisión de abandonar los casilleros patriarcales establecidos” (Luque, 2008: 73):

[...] Así falou Penélope:
“Existe a maxia e pode ser de todos”
¿A qué tanto novelo e tanta historia?
EU TAMÉN NAVEGAR
(En Luque, 2008b: 75)

Las diferencias entre la Penélope de Aguirre y la de Torres son varias y evidentes, aunque la esencial es la forma en que se resuelven las composiciones. Aguirre diseña una Penélope más o menos activa a lo largo del monólogo, entregada a una tarea –en soledad– que le permitirá sobrevivir venciendo el dolor de las “heridas” a pesar de la convivencia con ese persistente y “miserable eco”. Sin embargo, esta Penélope, que sólo parece revelarse discursivamente, acaba encontrando el alivio en “los hermosos consuelos” que recibe del marido en su retorno al hogar. La reivindicación final de Torres es diametralmente opuesta: se alza una voz activa que exige abandonar su rol tradicional para “EU TAMÉN NAVEGAR”. No se trata de convertirse en un nuevo

Ulises, sino en emprender la travesía como una nueva Penélope¹¹ porque “existe a maxia e pode ser de todos”.

Otras poetas se autodefinen por oposición a estos personajes, creando entidades que se enfrentan a los modelos tradicionales *a priori* inamovibles. Para potenciar el nuevo papel de la mujer alejada del ese rol es necesario que se mantenga la visión arquetípica del personaje para que, basándose en un juego de contrastes, el nuevo discurso sea mucho más poderoso. Así ocurre con Inmaculada Mengíbar y su uso de Penélope, considerada como adversaria y no como trasunto:

“Cosas de mujeres”

Pero seamos realistas:
Penélope, cosiéndole,
No es más feliz que yo
Ahora mismo rompiéndole
La cremallera.
(De *Pantalones blancos de franela*)

El título del poema, de gran contenido irónico, plantea en primera instancia una idea de “colectivo” de mujeres que se destruye inmediatamente con el planteamiento de las actividades dispares de los sujetos: una, la de Penélope, vinculada al tradicional modelo homérico en su tarea de hilandera; otra, con un importante componente erótico y una “alternativa argumental que nos sugiere la transparencia de un sujeto poético real” (Díaz de Castro, 2009: 78). En una línea muy de los noventa, Mengíbar continua utilizando la figura de Penélope como marco –desvirtuado- y contrapunto de su definición como mujer:

“Karma”

En los últimos años,
Ulises y Penélope
Han realizado algunas visitas a una bruja:

¹¹ Sharon Keefe sugiere que “La revisión no se fija en las poderosas, sino en mujeres atrapadas en modelos patriarcales. Es como si las poetas para afirmarse a sí mismas necesitaran hacerles ver a las frágiles, a las pudorosas, a las pasivas, a las dependientes y silenciadas –y a los lectores- que ellas también pueden abrirse su propio camino. [...] En vez de sacrificar la riqueza poética y la autoridad pública de las imágenes, las poetas optan por la revisión, uniéndolas a una herencia femenina que autoriza la voz de las mujeres. Las poetas desvelan una identidad distinta a la que la imagen icónica representa por coerción”. (Keefe, 2007: 88, 89)

Siempre salía yo.

Y por más que él negara cualquier cosa,
Me dice que Penélope
Se ha puesto como loca a restaurar las redes
Y a la vez a buscar apartamento.
Y que ahora es el fin.
Que por eso ha venido.

Cuando me lo confiesa,
Todo esto me deja no sé cómo, de pronto.
(De *Pantalones blancos de franela*)

La desmitificación de la figura central (“Me dice que Penélope/ Se ha puesto como loca a restaurar las redes/ Y a la vez a buscar apartamento”) imprime una atmósfera de cotidianeidad potenciada por el uso de un lenguaje coloquial y el tono confesional (“Todo esto me deja no sé cómo, de pronto”) que acaba conduciendo al lector al meollo de una relación a tres bandas ubicada en el tiempo presente. El sujeto poético se define aquí por lo que no tiene de Penélope y, esencialmente, por un uso muy personal del lenguaje, un tono rompedor y un léxico inteligentemente escogido para sus intereses. El trío amoroso parece ser un filón inagotable y aparece de nuevo, cercano a Mengíbar en el tiempo y en la temática, en la poesía de Silvia Ugidos quien en 1997 escribe:

CIRCE¹² ESGRIME UN ARGUMENTO

Si regresas Ulises
Encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa
Que afanosa y sin saberlo
Le teje y desteje una mortaja
Al amor. Ella pretende
Aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas
Hacia un destino más infame aún
Que éste que yo te ofrezco
Avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
Que mis venenos
Es vuestro matrimonio, vil encierro.

¹² Circe era la maga que habitaba en la isla de Ea, lugar al que Ulises y su tripulación llegaron tras la aventura en el país de los lestrigones. Circe acogió a los marineros ofreciéndoles un opíparo banquete, “pero tan pronto como han probado los manjares y bebidas, Euríloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno, dicese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza” (Grimal, 2008: 107)

Quédate Ulises: sé un cerdo.
(En Rosal, 2006: 265)

Una vez más la máscara se coloca sobre la faz una mujer discursivamente muy capaz que se define por lo sórdido y por la incitación al “pecado”: “Quédate Ulises: sé un cerdo”¹³, jugando además con el referente primigenio del mito (donde la maga Circe convierte en cerdos a parte de la tripulación que acompañaba a Odiseo) y la expresión lexicalizada, manejada en los contextos coloquiales. En contraposición a estos discursos que apelan al ejercicio del amor y que persiguen una resolución del episodio con saldo positivo para las protagonistas, Luque plantea personajes caracterizados por el desinterés. Debe entenderse tal actitud en el marco de un re-nacimiento en el que la poeta evita que sus personajes caigan en los errores del pasado, liberándolos de los miedos y pasiones destructivas. Así puede comprobarse con uno de los mitos “de pasión fatal”, el de Dido¹⁴, que en los versos de Luque acaba desentendiéndose de su trágico final: “Y todo para qué, si en el fondo del sueño/ Dido pasa de largo”. En esta línea interpretativa escribe Díaz de Castro: “el uso de estos arquetipos [...] abre muchas posibilidades, [como] el desvío del significado original [...]. Al lector le queda la opción doble de recordar el mito y de enfrentarlo al sentido particular de los versos” (Díaz de Castro, 2009: 77). Así, el lector podría interpretar que esta Dido “pasa de largo” ante la concepción romántica del amor -como fuerza vencedora de la muerte- y anula asimismo la capacidad del sentimiento de construir –o destruir- el propio mundo, como ocurre en el mito con la Dido primigenia. Luque apuesta, en definitiva, por una visión realista y cruda de la condición humana y de sus miserias; no obstante, la poeta no invalida los posibles beneficios que pueda reportar el amor y le reserva la función de allanar lo arduo de la travesía que conduce al hombre hasta la muerte. Una figura

¹³ Juan Antonio Olmedo escribe en “Arrepentido Ulises”: Creyéndolos humanos privados de su imagen/ te rogué que les dieras su primitiva forma,/ el eco de las risas, el sabor de las lágrimas,/ el gozo de la amable conversación nocturna / brillando como hoguera que el temor ahuyentaba./ No quiero haber expuesto tantas veces la vida,/ que el dolor hizo larga, para ver en sus ojos/ dibujarse la burla o escuchar sus engaños./Devuélveles, oh Circe, sus figuras de cerdos. (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 200)

¹⁴ “La leyenda de Dido, reina de Cartago es conocida sobre todo gracias a la “novela de amor” que Virgilio incluye en su *Eneida*” (Grimal, 2008: 137). Cuando Eneas alcanza las costas de Cartago, Dido lo acoge en su palacio y, tras diversas peripecias, se convierte en su amante. Cuando la reina implora al héroe que permanezca con ella y el rehúsa, decide suicidarse.

esencial en ese sentido es Ariadna¹⁵. En “El Hilo infinito” escribe:

[...]

Imagina a Ariadna ajena al día,
compartiendo la ceguera, sintiendo la tensión del ovillo en
sus manos, sentada bajo el sol, los tirones, la suave
resistencia, la búsqueda iniciada desde su regazo. Cómo pone
el amor luces a un laberinto. Cómo inventa las redes que sujetan al caos.

[...]

(De *Carpe Amorem*)

El logro de la composición reside en la secuencia descriptiva detalladísima e intensamente sensorial en la que Ariadna y el amor que le profesa a Teseo se convierten en las “luces” para escapar del laberinto, metáfora de la existencia. Es interesante reparar en las imágenes que configuran la noción de amor (no especialmente recurrente en la poesía de Luque) y que convergen en una idea final en la que éste se convierte en los pilares que sustentan “los laberintos” y “el caos” es decir, el espacio sinsentido de la vida donde los hombres se ven forzados a sobrevivir.

En otro poema titulado “Sin Ariadna” el final no es tan halagüeño, aunque se mantiene la reflexión sobre el poder del amor y todo aquello que se pierde si no se apuesta por él en el momento justo. Para la voz poética, el verdadero héroe no es el que vence a los monstruos de feroz naturaleza, sino el que “sacrifica” el desengaño y la experiencia acumulados por los años para perderse en el laberinto (ya sin guía, ya sin Ariadna) de un eros que lucha contra el desgaste que el tiempo dispone sobre las cosas y los cuerpos:

SIN ARIADNA

ESA ternura antigua, sospechada
y vuelta a sospechar con intervalos
de desnudas edades ¿es que podría acaso
encarnarse en el lastre de los miembros
que demasiado tarde le propones?

Los verdaderos héroes
son tal vez los que venden la durísima
lucidez adquirida contra el tiempo

¹⁵ “Hija de Minos y Pasifae. Cuando Teseo llegó a Creta a combatir al Minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el Laberinto, la prisión del Minotauro, le dio un ovillo cuyo hilo fue devanado y sirvió para indicarle el camino de regreso. Luego huyó con él, a fin de escapar de la ira de Minos, pero no llegó a Atenas. En una escala en la isla de Naxos, Teseo la abandonó, dormida en la orilla”. (Grimal, 2008: 51)

a cambio de un oscuro
filtro tal vez de amor o de locura,
los que en silencio, ya sin Ariadna
buscan el laberinto desmedido
y deshacen el mito con el arte
de quien sabe perderse
en el momento justo.

Esa antigua ternura conocida
no escogerá tu cuerpo –es demasiado tarde-
por laberinto.
(De *Problemas de doblaje*)

La tríada deseo-tiempo-muerte es fundamental en la poesía de Luque y en numerosas ocasiones se ve relacionado con la verdad del mito y con los disfraces que proceden de esta esencia. Ocurre con Ariadna, con su hilo y con Teseo y se da también con Penteseilea¹⁶. El sujeto vuelve a reconocerse aquí en la figura masculina, la de Aquiles, quien en estilo directo enuncia:

PENTESILEA

[...]
-Qué dulcemente amargo el sabor insensible
de la noche contigo, oh Amazona.
La fruta de tu aliento, tibia y dulce
No pude ya morder: un dios cambió los dados, y la
muerte
anticipó su turno en la escalera
de la vida perfecta de los héroes.
[...]; sólo al darte la muerte
me devolvió tu cuerpo su perfume de sombra
y sólo he alcanzado, del amor, la belleza
altiva de su cumbre en brazos de la nada.
(De *Problemas de doblaje*)

Igualmente recurrente es la idea nihilista, donde se aniquilan el amor y el arte (“EN la cima, la nada/ Pero todo se arriesga por la cima/ del amor o del arte” escribirá en *Problemas de doblaje*) pero también donde se desvelan sus verdaderas esencias, donde el sujeto poético acaba paradójicamente “alcanzando, del amor, la belleza/ altiva de su cumbre”. El personaje vencido por sus circunstancias, hecho que doblemente se reconoce en el poema en la amazona y en el propio Aquiles imprime una atmósfera de

¹⁶ “Pentesilea es una Amazona, hija de Ares. [...] A la muerte de Héctor, Penteseilea había acudido en auxilio de Príamo, al frente de un contingente de amazonas. [...] Ante Troya se distinguió por numerosas hazañas, pero no tardó en sucumbir a manos de Aquiles, que la hirió en el seno derecho. Pero al verla caer tan hermosa, Aquiles se enamoró de su víctima”. (Grimal, 2008: 421)

pesimismo que se detecta en otras composiciones de Luque, aunque se plantee como algo más que la decepción personal o la crisis del individuo: es posible incluso que pueda cambiar el rumbo de la Historia y la verdad subyacente en los mitos. Así lo plantea en una serie de textos en prosa pertenecientes a la *Metamorfosis incesante*, cuyo personaje central es Europa¹⁷. En “El color vehemente” se lee: “Sudor y helado salitre irían disolviendo la memoria de Europa”. Y de nuevo, la reflexión sobre el lenguaje: “Quién sabe si obligamos al mito cada tarde a no nacer” siempre unida al deseo: “Europa, Zeus, mar. Es decir, miedo, deseo, infinito. Es decir, pánico, ardor, serenidad marina. El deseo es un toro nómada sobre el mar”. En su reflexión sobre Europa, la táctica fundamental es mostrar la cara desconocida del mito, elaborar un acercamiento alternativo que pone del revés las estructuras básicas que lo han soportado durante siglos. Monserrat Roig escribe:

Surge una manera diferente de ver a Circe, a Calipso o Atenea, diosas reducidas luego a Hetarias; Nausica, Arete, Penélope o la vilipendiada Clitemnestra, [...]. Existieron, sí ¿pero fueron así realmente? Nunca lo sabremos. Hay que reinventarlas (Roig, 1984: 10, 11)

Luque reinventa a Europa desvelando *su otro* deseo, el verdadero:

Europa no siguió nunca al toro. Hasta ese instante había asido sus cuernos resplandecientes con una rabia instintiva, pero advirtió de pronto que sus palmas, sudorosas, podían resbalar y liberarla del terror de aquel viaje. Su cuerpo, hinchado y envuelto en jirones, lo depositaron las olas en una playa ornamentada con tan abrumadora soledad: la soledad de la otra cara de los mitos, la de la narración en germen que no alcanza lenguaje. (De *Carpe mare*)

1.3. COMPRA Y VENTA DE PALABRAS: LA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA

Otro punto coincidente entre Luque y los autores de su generación es el modo en que se habilitan los espacios propicios para estas renovadas figuras mitológicas: desengaño e ironía son el sustrato para esta tierra fecunda. Se trata, por ejemplo, de elementos claramente identificables en la serie titulada “Anuncios”, formada por seis secuencias breves, de las cuales cuatro están construidas alrededor de una referencia

¹⁷ Hija de Agenor y Telefasa, Europa fue una de las amadas por Zeus. Metamorfoseado en un toro blanco, el dios secuestró a la joven y, adentrándose en el mar, llegaron a Creta donde la poseyó.

mitológica: Sísifo, Pasífae, el Minotauro¹⁸ e Ícaro:

Vendo toro de Dédalo.
Discreción. Quince días
De frenético ensayo.
Se entrega a domicilio.
Se adapta a todo tipo de orificios.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Este anuncio, a medio camino entre la sección de contactos y el *Segunda mano*, es una de las composiciones más destacadas del poemario. Al hecho de hacer público (aunque con “discreción”) el ejercicio sórdido de Pasífae¹⁹ debe añadirse una observación aún más provocativa: la intención de presuponer que a más de uno (a más de una, además de a Pasífae) podría interesarle tal práctica zoofílica: al fin y al cabo “se adapta a todo tipo de orificios”. La intención básica que subyace en estos poderosos seis versos concentra sus esfuerzos en dos direcciones: renovar el vigor del mito trasladándolo al tiempo presente y provocar al lector a partir de un planteamiento normalizado de la práctica condenada durante siglos. El poema debe entenderse, además, considerando uno de los mecanismos más destacables de la poesía reciente que Luque apunta al hablar de González Iglesias, pero que es también aplicable a su poesía, como va a poder comprobarse:

Gran parte de la eficacia y del aliento novedoso de este libro surge de una bien dosificada mezcla de mitologías. Dos caudales aportan sus muy diversas aguas: los mitos grecolatinos y los mitos contemporáneos; entre estos, además del cine, el contrapunto de los mitos menores de la publicidad (Luque, 2008b: 229)

A este respecto debemos recuperar otro poema esencial de esta serie de “Anuncios”:

Vendo roca de Sísifo,
añeja, bien lustrada,
llevadera, limada por los siglos,
pura roca de infierno.
Para tediosos y desesperados,
amantes del absurdo
o para culturistas metafísicos.
Almohadilla de pluma para el hombro

¹⁸ Revendo laberintos/ usados, muy confusos./ Se garantiza pérdida total/ por siete u ocho años./ Si no queda contento, / reembolsamos el hilo de Ariadna. (De *Camaradas de Ícaro*)

¹⁹ Esposa del rey Minos de Creta, instó a Dédalo para que construyera una carcasa semejante a una vaca para ocultarse en ella y gozar sexualmente de un toro del que se había enamorado. De tal unión nació el Minotauro.

sin coste adicional.
(De *Camaradas de Ícaro*)

De nuevo el engranaje irónico de Luque se muestra en este brevísimo poema²⁰ que contiene las claves de una reflexión sobre lo absurdo de la existencia. El castigo de Sísifo²¹ es la base asimismo de otros poemas que se detienen, no de forma tan irónica como lo hace Luque sino más bien en un tono de pesimista resignación, en estas cavilaciones sobre los “esfuerzos despenados” de los hombres. Juan Vicente Piqueras escribe en su “Sísifo sin embargo”:

Es triste que el destino de un hombre sea Sísifo,
que hayamos de llevar sobre los hombros
la misma piedra siempre, que parece
ya nuestro pensamiento, y tropecemos
en ella tantas veces como vidas
quisiéramos tener y sin embargo.
Es triste trepar riscos cargados de razón
y dejarla caer al alcanzar la cumbre
para después volver al mismo error
un día y otro, como el alma al vicio,
condenados a ser, sedientos, quienes somos:
quienes quisimos ser y sin embargo.
Es triste repetirse como la misma historia,
dar vueltas a la noria, día y noche,
moliendo una manera de ser y de mirar
que te lleva a sufrir y a hacer sufrir.
Llevo mi piedra en mí, mi pensamiento,
y dentro yo, esperando ser tallado,
esculpido, salvado y sin embargo.
(Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 222)

Otro personaje propicio en la representación de la incapacidad del hombre para alcanzar la cima –o los objetivos que se propone– es la de Ícaro, personaje central del siguiente anuncio:

Alquilo alas de Ícaro
adaptables, elásticas.
Imprescindible curso de suicida,

²⁰ Merece la pena citar, asimismo, un poema de Amalia Bautista en el que convergen el personaje de Sísifo y un personaje femenino que bien podría ser Penélope o Ariadna: UNA VEZ conocí a un tipo tan raro/ que todavía lo recuerdo. Dijo/ que estaba condenado de por vida/ a soportar el peso de una enorme/ piedra sobre sus hombros, y que nunca/ lograría llevarla a su destino./ Me contuve las ganas de decirle/ «¿y quñe crees que hago yo con estos hilos?» (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 117)

²¹ Para castigar su astucia y atrevimiento los dioses castigaron a Sísifo a empujar eternamente una roca pesantísima pendiente arriba, que caía una vez alcanzada la cima.

máster de soñador
o currículum roto de antemano
(De *Camaradas de Ícaro*)

La figura de Ícaro es esencial en la poesía de Luque y alcanza especial relevancia en su penúltimo poemario titulado *Camaradas de Ícaro* porque, tal como ella aclara

Todos los poetas somos, de alguna manera, camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras alas con las partículas doradas que flotan sobre las horas de placer, las briznas vívidas de los asombros de la infancia, las palabras “sacudidas por latidos” o las palabras erosionadas; los deseos preparan sus rutas favoritas y el poeta busca, en su vuelo sin retorno, esa otra luz que nos obliga a pagar facturas de abismo. Los huesos del Ícaro que son uno y todos los poetas “contienen viejas alas refugiadas”, “transferencias de vuelos” y sueños migratorios. (Luque, 2008b: 34).

Aún más, Ícaro se vincula a una concepción poética esencial en Luque²² y que arraiga también en la tradición clásica: los casos de hybris. Son dos los poemas que lo tratan de forma explícita a lo largo de su obra, “Hybris” en *Problemas de doblaje* y “Nuevo caso de Hybris” en *Camaradas de Ícaro*. En el primero, ya citado anteriormente pero que precisa recuperarse ahora se lee:

En la cima, la nada.
Pero todo se arriesga por la cima
del amor o del arte
(En *Problemas de doblaje*)

La autora comenta sobre el sentido último del poema lo siguiente:

Ícaro se sale del surco preestablecido, “delira”, en sentido etimológico. Ay del poeta que no haga suya la tentación de ir más allá, más alto, a las afueras –allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas-, al otro lado de las palabras y de las convenciones de su lengua Ícaro convierte el riesgo en gozo insolente. Se trata de una búsqueda que no consiente cálculos previos. De ahí la alta probabilidad de catástrofes “en la cima, la nada...” (Almuzara, 2004: 47)

De ahí la necesidad de un “currículum roto de antemano”. La figura de Ícaro parece constituirse como un modelo en el que Luque ve condensados los rasgos esenciales del poeta del siglo XXI cuya tarea es, entre otras, la de la renovación de un lenguaje poético (“allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas-, al otro lado de las

²² Para un estudio detallado remito al artículo de Josefa Álvarez “Tradición clásica en *Camaradas de Ícaro* de Aurora Luque: el recurso al mito”, ALEC, 2009, Vol.34, n° 1, pp. 5-24

palabras y de las convenciones de su lengua”) que le sea válido en su momento histórico. En un poema fundamental titulado “Camaradas de Ícaro (I)” la autora confiesa que precisamente los materiales que componen sus alas particulares (es decir, aquellas que le permiten “ir más allá, más alto, a las afueras”) son “las horas placenteras”, “los cuerpos entregados”, “los asombros de la infancia” y –lo que interesa ahora- “las palabras sacudidas por latidos/ o palabras huyendo de sí mismas”:

CAMARADAS DE ÍCARO (I)

El frescor de aluminio de los mares,
el humo denso y verde de los prados,
la ciudad reducida a cuentas de ámbar
sobre un fondo oscurísimo,
las nieves nebulosas, los silencios,
la ebriedad del vacío perforado.

-No fabriqué con cera mis alas clandestinas.
Fueron otras sus sustancias. Puse los embriones
del tiempo detenido,
la minúscula arena de oro que mojaba
las horas placenteras,
la avaricia que supo custodiar
el olor de los cuerpos entregados
y el juego de las noches,
briznas de los asombros de la infancia,
palabras sacudidas por latidos
o palabras huyendo de sí mismas
con su erosión a solas
- esas cosas que archivan los poetas.
Pregunté a mis deseos sus rutas favoritas,
dejé que prepararan su equipaje.
Gastar en otra luz
aunque pase la vida, vigilante,
su factura de abismo. Conocer la región
en que los laberintos se desteejen,
donde pueda el Deseo
firmar un alto el fuego con la Muerte.
(De *Camaradas de Ícaro*)

“Camaradas de Ícaro (I)” inaugura el poemario homónimo sobre el que la autora señala:

Camaradas de Ícaro, mi penúltimo poemario, fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: *El Leteo está contaminado*, *Pies mojados en campo de asfódelos*, *Los dientes de Cerbero* y *La hierba del Elíseo*. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas. Lo abren y cierran dos poemas con el mismo título, el mismo del libro (Luque, 2008b: 34)

En ambos poemas²³, siguiendo a Josefa Álvarez, “Luque asimila el yo poético a un ‘aspirante a Ícaro’” (Álvarez, 2009: 8) a través del que reflexiona sobre el poder de la poesía, la palabra y el deseo para “firmar un alto el fuego con la Muerte” y donde acaba por concluirse con la idea de que la poesía es el continente de las experiencias “depuradas” del poeta y que acabarán confundidas con “el mar [donde] le esperaba la belleza/ su séquito de insomnios”.

En esta reflexión sobre el lenguaje no sólo Ícaro le sirve de metáfora: también Pandora, en una composición en la que no sólo la capacidad del lenguaje queda revisada, sino el mito original, el génesis, el origen del papel de la mujer en la historia:

AVISO DE CORREOS

Llamarán a tu puerta una tarde cualquiera.
Y no se sabe quién habrá dejado
en el suelo un paquete para ti.
MUY FRÁGIL, dice al dorso. Lo remite Pandora.
Albergue de montaña en el Olimpo.
Grecia la Vieja.

Sí, parece su otra caja,
la caja fascinante, la olvidada,
la que nunca abrió nadie,
la que escondía el Tiempo en algún zulo,
la que cruzara intacta por los mitos,
la que nunca extrajeron los viejos arqueólogos
ni indagaron los más serios poetas
y que -mira por dónde-
aparece en tu puerta, inesperada.
Contiene la mordaza, ya suelta, de Pandora,
venenos para dar a las palabras
que usurparon el trono tantos siglos,
ese brillo del no,
el cinismo de Hermes,
hondas para romper los espejismos
de las formas dañinas del amor
y palabras vibrantes y fresquísimas

²³ Aquí transcribo el segundo: CAMARADAS DE ÍCARO (II) Porque pertenezco a la estirpe de aquellos/ que recorren el laberinto sin perder nunca/ el hilo de lino de la palabra/ SOPHIA DE MELO. A veces cae un Ícaro en cualquier / bahía o carretera. Baja girando, absorto/ con sus descendimientos,/ con la gracilidad de la caída./ Es Ícaro y sabía/ qué bisagras engarzan la carne con el cielo./ La intuición de ese vuelo que *deshace*/ Creció con los cimientos del cuerpo laberíntico,/ aulló por sus pasillos./ Con el tiempo contienen nuestros huesos/ traslaciones de sueños migratorios,/ transferencias de vuelos;/ contienen viejas alas refugiadas./ Limpió con muchas aguas sus sentidos,/ fundió la cantidad convenida de cera,/ puso en su propio aliento su secreto/ de voluptuosidades depuradas./ En el mar le esperaba la belleza,/ su séquito de insomnios.

dispuestas a pisar, como gacelas,
las lenguas gangrenadas e inservibles.

(Algo queda en el fondo. No lo mires.
Cuídate de Pandora: es el olvido)

Si llaman a tu puerta cualquier día,
si traen un mensaje de muy lejos,
mira la dirección del remitente
porque a veces los dioses, caprichosos,
rectifican el mundo en cajas nuevas.
(De *Transitoria*)

La reivindicación de esta Pandora²⁴ desconocida y de su símbolo, actúa como vehículo para la reflexión sobre el amor a partir, eso sí, de una consideración muy particular sobre un lenguaje maltrecho por el uso y el abuso. Pandora, convertida en una nueva *mater linguae*, es quien envía la clave para la renovación del lenguaje del amor con “palabras vibrantes y fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas,/ las lenguas gangrenadas e inservibles”. Escribe Luque:

El discurso amoroso es ejemplar en cuanto a la malversación de la palabra: la idolatría solapó la objetualización y la sublimación se superpuso al silenciamiento. Desgarro, sumisión y ficción de eternidad fueron a parar a los (malos) poemas de amor. El poeta debe hoy reenviarlos a su sitio: el apólogo, la teleserie o el mal bolero. Barrer la basura petrarquista. Sus palabras –las palabras de su recién reciclada caja de Pandora- han de ser “hondas para romper los espejismos/ de las formas dañinas del amor”. (Luque, 2008b: 28)

Esta “caja nueva” conserva, calibrada, la esperanza de la especie: no todo está perdido si se cree en los mitos y en la poesía (en otro lugar escribió “la poesía es el terreno vivo de los mitos”); si se cree en la posibilidad de salvación del individuo siempre que éste sea capaz de vislumbrar la vertiente desconocida de los arquetipos heredados. Para ello, en este caso que se describe, ha sido preciso liberar a Pandora de su mordaza: el fin de su silencio permitirá la incorporación de las nuevas formas que salvarán a la poesía de convertirse en el trasunto desafortunado y triste de la “teleserie” o del “mal bolero”. Pandora, mujer comprometida en tanto que liberada de la censura, actúa en favor de la causa poética de la palabra. La poeta aclara:

Ese poema, “Aviso de correos”, es un poema feminista, o quiere serlo, una

²⁴ Creada del barro a manos de Hefesto, fue la esposa de Epimeteo a quien convenció para que abriera la caja que le habían regalado los dioses como regalo de boda y que contenía todas las desgracias.

reinención de la caja que alude sobre todo al mito paralelo de Adán y Eva, que a lo largo de la historia ha hecho tanto daño. Los mitos hay que revisarlo y aceptarlo como las fábulas que son, pero evitar que sigan operando en lo que tiene de categoría moral. (Almuzara, 2004: 44)

La máscara que viste aquí Luque representa –y es comprobable con “Aviso de correos” pero también con “Desolación de la sirena” y con las consideraciones sobre Ícaro- la más pura identidad del poeta como artesano del lenguaje, ocupado en averiguar “en el laboratorio ficticio de la noche/ la tensión entre vidas y palabras”. Cuando el sujeto lírico no encuentra salida a su subjetividad, apela a los dioses para que le acompañen e iluminen (y ello a pesar de que a la voz del poeta no se le vaticine un final halagüeño, pues acaba hermanándose con la maldición vertida sobre Casandra²⁵: la capacidad de ver y manifestar lo que nadie es capaz de reconocer, lo que nadie creará nunca²⁶):

HIMNO

-Afrodita Calógera²⁷, dale hermosa vejez a tanto vértigo,
a este fluir sinónimo de sed;
dime qué danza enhebro a tu sonrisa
si ya no espero al mar: no insinúa ni enseña,
como acaso el amor nada le enseña al tiempo:
una altísima ola de turquesa encendida
con un vigor de danza incomprensible.
No he hallado palabras. Solamente
Un flujo de sonidos desahuciados.
(De *Carpe Noctem*)

El inicio es la mejor guía para comprender el contenido de este himno dirigido a Afrodita, a la que insta como “Calógera” (con nuevo epíteto inventado por la autora),

²⁵ Rikardo Arregui reflexiona sobre ella en su poema “Casandra” en cuya primera estrofa se lee: “Entre las mil crueles maldiciones/que relata la mitología antigua,/ la que sufrió Casandra es la más terrible/ en mi opinión: saberlo todo del futuro;/rodeada de amargos presagios en cualquier lugar,/contemplar en sueños los dolores que están por venir,/contar lo visto a las gentes/ sin que nadie pueda creerlo, sin poder convencer a nadie”. (Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 222)

²⁶ Tal como se lee en su “Veredicto de Casandra” [...] Hay amor de cenizas unidas en la tierra/y nadie se da cuenta./Hay otro amor de puras intuiciones/que se rozan dichas y sólo el aire sabe”.

²⁷ Calógera es asimismo una recóndita playa situada en la isla de Samos, aunque no he conseguido encontrar más relación que una breve referencia sobre la prostitución sagrada de las sacerdotisas en el Templo de Afrodita –adorada allí bajo dos nombres: *Afrodita de los rosales* y *Afrodita de los pantanos*- y de prácticas rituales dirigidas a la fertilidad.

es decir, ‘la de la hermosa vejez’, significado que se desvela en el sintagma inmediatamente posterior.

Aparecen en la plegaria el paso del tiempo, la conciencia de envejecer, el elemento acuático como representación del deseo y un sujeto poético aturdido por la incompreensión ante las no correspondencias entre el propio deseo y la realidad –se reconoce aquí la esencial influencia cernudiana- aunque lo que esencial en el poema son sus versos de cierre, explícitos y reveladores

No he hallado palabras. Solamente
Un flujo de sonidos desahuciados.

que inciden en la reflexión sobre el lenguaje y (se verá de forma más detenida en Safo) la incapacidad del poeta para asir la verdadera esencia de la realidad y transmutarla en palabras para el poema. Luque hermana su composición en el tiempo con otros himnos²⁸ que igualmente apelan el favor de Afrodita para recibir “un canto que mueva a deseo”:

Voy a cantar a Citerea, nacida en Chipre, la que concede a los mortales presentes gratos como la miel. En su deseable rostro hay siempre una sonrisa. Y deseable es también la flor que lleva sobre sí. Salve diosa protectora de Salamina, la de hermosas construcciones, y de toda Chipre. Concédeme un canto que mueva a deseo, que yo me acordaré también de otro canto y de ti. (Anónimo, 1978: 217)

Como si una vez agotadas todas las armas (y todas las palabras e ingredientes del laboratorio) sólo los dioses tuvieran la clave exacta de la poesía y su misterio.

1.4. “YO SOY YO MÁS EUTERPE Y DIONISO”: CONCLUSIONES

Que “la literatura es el recipiente domesticado de los mitos” (Luque, 2008b: 159) es una noción imprescindible para entender la actitud de Luque ante la definición de su voz lírica y la de su obra. La poeta, en realidad, no encuentra mejor definición

²⁸ Para establecer la diferencia entre los himnos homéricos y los órficos y ampliar la información sobre las estructuras propias de cada uno, consúltese la introducción de Alberto Bernabé a *Himnos homéricos* (Madrid, Gredos, 1978). En ella puede leerse: “Las diferencias entre los himnos órficos y los homéricos fueron puestas de manifiesto por Pausanias: mientras los órficos son míticos, breves y sin pretensiones literarias, sino más bien con intención de excitar el fervor, los homéricos son más largos, más descriptivos y menos aptos para propiciar la devoción”. (Bernabé, 1978: 11)

para su sujeto poético que dos figuras mitológicas fundamentales. Las presenta en “Cócteles” cuya aserción final -que intencionadamente he querido reservar hasta el momento de la conclusión- es una verdadera confesión de intenciones: “Yo soy yo más Euterpe y Dioniso”:

CÓCTELES

Tengo que meditar en esto seriamente.
Ningún poema vino
jamás a mí sin música,
sans l' amollissement de algún alcohol
real o figurado,
sin la locura extra de un acorde.
Entibiaban la hoja poco a poco
ginebra con limón, arias del dieciocho,
martinis rojos, tangos, bourbon, mornas,
copla vieja con vino de Mollina,
Sabicas con Sanlúcar,
Rossini, Billie Holiday.

Y algún trozo de cáscara
del corazón. Añádase la vida
con su amargor oscuro, indefinido,
su hielo que no quiso derretirse.

Yo soy yo más Euterpe y Dioniso.
(De *La Siesta de Epicuro*)

El pensamiento poético que se condensa a lo largo de los diecisiete versos de la composición constituye una revelación metapoética, una reflexión acerca de la propia creación a partir de una mezcla inspiradora y vital que recorre toda su trayectoria²⁹. “Cócteles” es, pues, un verdadero poema-confesión. El sujeto poético desvela al lector – y porqué no, a sí mismo- como culminación a una lista de bebidas y ritmos musicales, su propia identidad: una identidad formada por tres realidades diferentes pero complementarias: la propia experiencia, música y alcohol. Y repárese de nuevo en que dos de ellas se representan a través de poderosas entidades mitológicas. Necesariamente el “Yo” hará referencia a la conciencia individual de esta voz enunciativa, a su propia experiencia. Euterpe jugará igualmente un papel fundamental: en griego Εὐτέρπη, “la muy placentera”, “la de agradable genio”, es la Musa de la música. Por su parte, Dioniso conduce la reflexión hacia derroteros algo más arduos, ulteriores, en cualquier caso, a lo que a simple vista podría pensarse. Para empezar, Dioniso representa en la mitología al dios del vino. Sin embargo, el concepto “Dioniso” es un entramado complejo,

²⁹ El poema se ubica en la última entrega editorial, *La Siesta de Epicuro*, publicada en 2008.

fundamental en la cultura griega, que no sólo se reserva a la noción de dios del vino o de la embriaguez. Nietzsche reflexiona acerca de ello y es necesario detenerse en la idea puesto que en ella radica la clave para penetrar en la máscara poética más íntima de Aurora Luque. En *El origen de la tragedia*, Friedrich Nietzsche elabora un discurso basado en la contraposición del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco, dos fuerzas contrarias y complementarias a la vez como motor de la vida y de la creación. Para tratar debidamente con ambos instintos podría plantearse, tal como hace Nietzsche, que los espíritus apolíneos y dionisiacos son, a un nivel más abstracto, representaciones de “los dos mundos estéticos del ensueño y la embriaguez”:

Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantando en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. (Nietzsche, 2007: 51)

El concepto y el efecto de la embriaguez en la vida (y el arte) posee en la poesía de Aurora Luque una importancia esencial ya que actúa como vínculo entre un yo-primitivo y consciente de las formas y un yo- bacante resuelto a la creación, enfrentado a la realidad del tiempo. El estado místico se presenta irrefrenablemente en el momento del nacimiento del poema, cuando las palabras surgen en la mente o la intuición de uno mismo: “Tengo que meditar en esto seriamente./ Ningún poema vino/ jamás a mí sin música,/ sans l’ amollissement de algún alcohol/ real o figurado,/ sin la locura extra de un acorde”. Y de ahí el catártico verso final: “Yo soy yo más Euterpe y Dioniso”. Esta es, pues, la máscara poética que va a reconocerse en toda o casi toda la producción poética de Luque y que justifica uno de sus versos más celebres, también confesión pública y prueba de tal fértil afiliciación: “Dependo de por vida/ de una droga. De Grecia”. La afirmación, finalmente, descifra la incorporación de todos esos referentes clásicos en Luque, caracterizados por su radical renovación, porque llegan de unos espacios re-visitados donde Sísifo, Pasífae o Ícaro ya no visten túnica, sino jeans y donde son apelados por una voz poética que los necesita en el espacio urbano y moderno para poder (sobre)vivir.

2. EL AURIGA PLATÓN: FILOSOFÍA Y GRECIA

2.1. DE LA “MITOLOGÍA PERSONAL”

El lector fiel a los versos de Luque suele estar familiarizado con los cuatro ejes esenciales en torno a los que la poeta construye su poesía: el deseo, el tiempo, la reflexión metapoética y el mundo clásico. Los dos primeros, quizá los tres, son temas atendidos en la producción de todos o casi todos los poetas en algún momento de su trayectoria y de igual forma están presentes en el corpus de la lírica de tipo popular. Deseo y tiempo aparecen en todas sus formas y plenitudes y la reflexión sobre la poesía ocupa su lugar en el momento en que el poeta se plantea indagar en las bases de su escritura. No ocurre así con el cuarto de los temas, que es en Luque esencial. Josefa Álvarez señala incluso que “es sólo desde esta perspectiva de la “tradición clásica” desde la que podremos ahondar en la interpretación de una obra que, desde sus comienzos, se vincula abiertamente a ella” (Álvarez, 2009: 5). En efecto, el mundo clásico en su poesía aparece ya desde el primer poemario y junto con los otros tres asuntos, erige un quehacer poético que se cifra en las múltiples combinaciones de las cuatro nociones, otorgando mayor protagonismo a una u otra según la propia necesidad poética y vital. Lejos de caer en la repetición o el simplismo, el logro de Luque consiste, como ha podido comprobarse en el capítulo anterior, en ofrecer continuamente una visión novedosa e insólita, renovándose a sí misma desde sí misma al huir de la réplica fácil y segura en unos temas que son por naturaleza garantía de éxito o del aplauso de la crítica. Su mérito reside, pues, en la renovación constante de unos motivos que incluso siendo recurrentes, presentan siempre panoramas distintos de los fines que se persiguen con su uso. Deseo –amor, en ocasiones- tiempo, poesía y el mundo clásico lejos de aparecer aislados se presentan como un conglomerado que se confecciona conjunto e interrelacionado incluso en las composiciones más breves y de expresión más condensada:

NUEVO CASO DE HYBRIS

ARTE:
una letra de a-mor
y tres de mue-rte

(De *Camaradas de Ícaro*)

Y todo ello, las más veces, se da volviendo la mirada a “un ámbito de experiencia urbana y posmoderna” (Andújar Almansa, 2002: 5) en el que le es propicio diseñar una verdadera “mitología personal” (Andújar Almansa, 2002: 5) cuyo punto de partida es el referente conocido y compartido pero que deviene al final historia privada y referente intransferible.

2.2. LAS PASIONES INTEGRADAS: PLATÓN Y EL MITO

En uno de sus estudios sobre Safo, Aurora Luque incluye una cita de Gilbert Highet referida a Pierre Louÿs que, a mi parecer, condensa igualmente la clave de su propia tarea poética: “cada época halla en los clásicos lo que desea” (Luque, 2008b: 124). ¿Qué halla Luque en los clásicos? Lorenzo Oliván propone acertadamente que “los poemas de Aurora Luque no cesan de trazar fértiles correspondencias con el pasado clásico y con la tradición más actual, y jamás se perciben como manierismos exhibicionistas, sino como un diálogo intenso en la sombra para iluminar la propia voz” (Oliván, 2003: 13). Si se acepta la idea de que Luque busca establecer ese “diálogo intenso en la sombra” debería presuponerse igualmente que el mito incorporado pasa por el tamiz de la propia conciencia para alcanzar un sentido concreto en los versos. Luque lo consigue bien desde la incorporación explícita y casi literal de versos de poetas clásicos (en los próximos capítulos se verá que ocurre así con Catulo en la *Siesta de Epicuro*, por ejemplo) que suele luego versionar libremente; bien con el uso de mitos y personajes reelaborados a la luz de una poética actual (Ícaro, Pandora, Sísifo, Pasifae, como ha podido leerse); bien recurriendo a los sustratos filosóficos y literarios como ejes del poema (Epicuro, Horacio, Platón). Precisamente, este uso variado y la calidad del resultado justifican la inclusión de Luque en estudios específicos sobre la influencia clásica en la poesía contemporánea³⁰ o en antologías sobre el mismo asunto (considerablemente prolíficas en los últimos tiempos) entre las que destaca *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, publicada por la Cátedra Miguel Delibes en 2005. Y curiosamente, en aquellas otras en que el tema clásico no es el motor de la antología, los poemas que se seleccionan de ella habitualmente pretenden resaltar esta incorporación de lo clásico como rasgo distintivo de su obra y es

³⁰ Especialmente remarcable es el trabajo de Díaz de Castro: Francisco Díaz de Castro (2010): “La tradición clásica en la poesía española reciente” en *Poesía española posmoderna*, ed. M^a. Ángeles Naval Visor, Madrid, pp. 63-100.

igualmente el aspecto que más repetidamente se celebra de su poesía y su poética, como queda demostrado en el título de numerosos artículos o entrevistas: “Las Grecias invitadas” de José Andújar Almansa, “Aurora Luque. El fervor de Grecia” de Juan Carlos Palma, “El salto de Léucade” de María Victoria Atencia o “La luz de Grecia sobre Aurora Luque” de Juan Antonio González Iglesias entre otros.

Un ejemplo esencial para entender los diferentes usos de lo clásico en la poesía de Luque se encuentra en la inclusión de las teorías de Platón y su imaginario. La primera referencia que puede localizarse aparece en su segundo libro *Problemas de doblaje* (1990), accésit al Adonais en 1990:

LAS CIGARRAS

EDAD de luz y yedra.

Las cigarras –Platón lo dejó escrito-
no eran sino hombres que sólo el canto amaban;
la vida, para ellos, un poema diáfano
alzado hacia los astros por la lira y sus voces.
Sin agua ni alimento, la muerte iba cortando
el tallo melodioso de los cuerpos
sólo al canto nacidos... Y las Musas,
piadosas con el Arte,
acordaron de nuevo inflamar tal locura
en el cuerpo ligero del insecto.
(De *Problemas de doblaje*)

El poema se ubica en el conjunto de una serie de composiciones de claras referencias a lo clásico (baste citar títulos del tipo “Hiporquema”, “Del oráculo falso” o “Réplica de Adonis desde la muerte”) agrupadas todas ellas en la segunda parte de las tres que componen el libro bajo el también significativo marbete “El mito de las edades”.

“Las cigarras” se construye en torno a la idea básica que identifica poesía y vida: ambas nociones fusionadas impulsan a “esos hombres que sólo el canto amaban” a un espacio superior (“hacia los astros”) desde donde puede aspirarse a la contemplación de la Belleza en su esencia real y no en una simple copia figurada. La entrada privilegiada a este espacio del conocimiento viene dada precisamente por la dedicación total al arte de unos “cuerpos/ sólo al canto nacidos” que una vez incluso destruidos por la mano impía de la muerte, reciben como recompensa la continuidad de un canto que no cesa. Transcribo a continuación el fragmento del diálogo platónico en el que se describe la metamorfosis, precisamente el motivo que Luque versifica:

Se dice que estos animalillos fueron antaño hombres de los que hubo antes de que nacieran las musas; y que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo. De éstos nació después la raza de las cigarras que recibió como don de las musas el de no necesitar alimento; el de cantar, desde el momento en que nacen hasta que se mueren, sin comer ni beber; y el de ir después de la muerte a notificarles cuál de los hombres les rinde culto y a cuál de ellas. (Platón, 2003: 236, 237)

En el tratamiento del mito subyace una reflexión sobre la vida y el arte que, como viene defendiéndose, es en realidad la esencia temática de la composición y que ya apareció líneas atrás en “Nuevo caso de Hybris”: vida y arte y muerte son cuestiones de causa-efecto en todo aquel que se entrega al fervor de la creación. En este sentido y complementando el hecho de que el arte es el medio para que el mortal acceda al conocimiento de la Belleza, debe traerse a colación la idea de que el arte es igualmente el símbolo de lo eterno –*Ars longa, vita brevis*–, la única forma de permanencia en un tiempo cuyo paso es precisamente lo que nos hace desaparecer³¹. Recuerdo unos versos de Ángel González a este propósito: “largo es el arte/ la vida en cambio corta/ como un cuchillo” (González, 2004: 450). Para sanar del corte de esta herida-vida, Luque encuentra consuelo en “las Musas/ piadosas con el arte” (y lo que a ella le interesa, con el creador) que son la únicas que se compadecen ante la entrega total al canto (a la poesía), otorgando como recompensa la reencarnación de “tal locura/ en el cuerpo ligero del insecto”. Luque escribe:

Ahora que conozco mejor los trucos del laboratorio de los escritores, sus artimañas persuasivas, ahora precisamente vuelvo a afirmar, como el Platón del *Fedro*, que nuestros mayores bienes nos llegan a través de la locura. Lo mejor de la lectura es el fervor que se suscita en nuestra mente, las burbujas que le salen al alma, el aura chispeante que se añade a nuestra mirada. (Luque, 2008b: 51, 52)

Ella misma ofrece aquí la clave sobre la siguiente fuente de Platón a la que deberá recurrirse para analizar la próxima referencia en su poesía, ubicada esta vez en el poemario *Carpe noctem* (1994). Se trata de un mito esencial que reitera y rediseña en diversos momentos a lo largo de su obra y está igualmente presente en sus reflexiones

³¹ Entre otros poetas españoles contemporáneos, también versificó la idea Antonio Machado: “Sabe esperar, aguarda que la marea fluya/ —así en la costa un barco— sin que al partir te inquiete./ Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;/ porque la vida es larga y el arte es un juguete./ Y si la vida es corta/ y no llega la mar a tu galera,/ aguarda sin partir y siempre espera,/ que el arte es largo y, además, no importa”. (Machado, 1999: 208)

teóricas recogidas en *Una extraña industria* (2008): el mito del carro alado de Platón. La fuente de la que se extrae el mito, el *Fedro*, es uno de los tres diálogos -junto con el *Lisis* y el *Banquete*- donde Platón elabora su teoría sobre el amor. Sobre el libro y su contenido, Luque confiesa devotamente que es el “más sublime diálogo” (Luque, 2008b: 141) de la experiencia erótica y amorosa, y como se pretende demostrar a continuación, la huella de la obra marca uno de los puntos de partida en la poetización del deseo, una vez más vinculado a la “locura” que antes invadía el cuerpo minúsculo de las cigarras:

Una de las más acertadas, bellas y sugerentes formulaciones sobre eros la firma un prosista, el más excelente de toda la lengua griega: Platón. En su más sublime diálogo, el *Fedro*, Platón nos dice que la experiencia erótica tiene su origen en una “locura” de origen divino, provocada por un dios: por Eros. Dicha experiencia comparte el mismo rango prestigioso de las experiencias proféticas –patrocinada por Apolo-, la mística –concedida por Dioniso- y la poética, inspirada por las Musas. Las locuras de los poetas, de los amantes, de los profetas y de los místicos son, por tanto, locuras emparentadas y de índole religiosa. (Luque, 2008b: 141)

La forma en que esta concepción del eros y del alma se incluye en los versos de Luque varía sustancialmente en extensión, aunque debe reconocerse siempre un mismo sustrato teórico sobre el que se construye la anécdota poética. Un ejemplo donde prima la brevedad puede hallarse en la anunciada composición de 1994, la “Siesta de papirólogo”. Se trata de un poema fragmentario que representa el estado de duermevela del papirólogo. El personaje, dormitando, parece recuperar una serie de fragmentos literarios en principio inconexos que justifican la intención última del poema: la incorporación de un catálogo de referentes literarios clásicos propios del imaginario poético de Luque y entre los que destacan Platón y Safo. Las cinco referencias culminan con un último pensamiento que bien podría remitir al propio sujeto como parte de una tradición literaria y cultural (que en sí mismo no acaba de cifrarse ni de descifrarse) o bien a la figura de la de Mitilene, evocando con la serie de estructuras discontinuas que configuran el poema el carácter fragmentario de su poesía, los retazos supervivientes que se han conservado. La composición se estructura, además, a modo de diálogo –quizá soliloquio- tal como tipográficamente señalan los guiones, aunque no se dé que en esta secuencia dramática la voz poética incluya las respuestas que puede que reciba de aquellos a los que apela:

SIESTA DE PAPIRÓLOGO

- La siesta en las orillas de Iliso.
Oigo cómo se eleva lentamente
el carro de su alma.
-Paseo entre los libros espirales
en una ciudad-ninfa.
-No volveré a la guerra. He tirado el escudo
riendo como Arquíloco.
-Soy aquella adversaria de la última estrofa
y escuché de sus labios
la dulce priamela.
-En las casualidades de los siglos
al menos sé tu nombre, Anactoria querida.
-En mi alma hay un trozo de papiro ilegible.
(De *Carpe noctem*)

La referencia a Platón inaugura el poema mencionando dos momentos específicos del *Fedro*: el inicio, en que se indica dónde Sócrates y Fedro están situados

FEDRO: [...] Pero, ¿dónde quieres que nos sentemos a leerlo?
SÓC.: Desviándonos por aquí, marchemos a lo largo del Iliso. Luego nos
sentaremos con tranquilidad donde nos parezca bien.
[...]
FEDRO: ¿Ves aquel altísimo plátano?
SÓC.: Sí.
FEDRO: Allí hay sombra, una ligera brisa, y césped para sentarnos, o, si
queremos, recostarnos.
(Platón, 2003: 181)

Y el momento en que se describe del alma “su modo de ser” (Platón, 2003: 214) y que en el poema apenas se alude con “el carro de su alma”. La referencia está basada en el siguiente fragmento:

Sea su símil el de la conjunción de fuerzas que hay entre un tronco de alados corceles y un auriga. Pues bien, en el caso de los dioses los caballos y los aurigas todos son buenos y de buena raza, mientras que en el de los demás seres hay una mezcla. En el nuestro, está en primer lugar el conductor que lleva las riendas de un tiro de dos caballos, y luego los caballos, entre los que tiene un bello, bueno y de una raza tal, y otro que de naturaleza y raza es lo contrario de éste. De ahí que por necesidad sea difícil y adversa la conducción de nuestro carro. Pero ahora hemos de intentar decir la razón por la que un ser viviente es llamado mortal e inmortal. Toda alma se cuida de un ser inanimado y recorre todo el cielo, aunque tomando cada vez una apariencia distinta. Mientras es perfecta y alada camina por las alturas y rige al universo entero; pero aquella que ha perdido las alas es arrastrada hasta alcanzar algo sólido donde se instala,

tomando un cuerpo terrenal que da impresión de moverse a sí mismo, gracias a su virtud. (Platón, 2003: 241, 215)

La inclusión breve de este motivo representa el génesis de una imagen que aparecerá en la poesía de Luque girando en torno a la concepción del amor y del alma según los preceptos platónicos adaptados, eso sí, a una filosofía personal cuya clave es el aprovechamiento intenso del instante. Obviando ahora otras breves referencias aisladas, unas de las composiciones donde desarrolla por extenso el mito del auriga y los caballos en un interesante ejercicio intertextual (en un doble ejercicio intertextual, para ser más exactos) se trata de “Himno a la lentitud” recogida en su último libro publicado hasta la fecha *La siesta de Epicuro* (2008). La teoría platónica sobre la búsqueda de la belleza aparece fusionada aquí con otro referente esencial de su bagaje de lectora y traductora: Renée Vivien. En una suerte de maridaje conceptual, Luque armoniza la teoría platónica con la reflexión intensamente erótica que Vivien propone a principios del XX, en su libro *Sillages* de 1908. La propuesta de Luque es la siguiente:

HIMNO A LA LENTITUD

*Entre los entibiados tomillos y su aroma
el zumbido de abejas laboriosas
alzo a la Lentitud amada un altar de oro.*

RENÉE VIVIEN

De noche me transportan los caballos
alados de Platón. No se ve la anunciada
llanura felicísima. Sólo encuentro montañas
escarpadas. Mis caballos hicieron
las paces. Rozan, voluptuosos,
sus brillantes pelajes blanco y negro,
y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas.
La memoria rescata
su botón arbitrario de belleza. No tienen nunca prisa
los caballos amantes.

Lentitud, fleco de oro que entorpeces
con sol las horas duras, déjame estar en ti.
Que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra.
Quiero tu aceite puro,
la seda de tus riendas.
Sólo un tiempo sin bridas,
sólo eso.
(De *La Siesta de Epicuro*)

La composición se estructura en dos partes que corresponden a las dos referencias intertextuales señaladas anteriormente. Ambas aparecen unidas por un verso y medio que temáticamente actúa a modo de bisagra-transición “no tienen nunca prisa/ los caballos amantes”.

La primera de las partes se construye a partir del mito del carro alado. Como ya se vio, el alma se representa como un carro alado integrado por tres componentes que son el auriga y los dos caballos, uno blanco, otro negro. En su afán esencial por alcanzar la Belleza, el alma tiende a volar hacia las alturas pero la empresa sólo se resuelve con éxito si los dos caballos son buenos y dóciles, tal como ocurre en el caso de los dioses. Sin embargo, el alma de los hombres está compuesta por caballos contrarios, de modo que el caballo negro que representa las bajas pasiones tiende a conducir el carro en contra dirección: el auriga, fatigado, difícilmente puede manejar las bridas ante la contraposición que separa a los animales. Es conveniente recuperar una parte de la descripción de Platón sobre “la propiedad natural” (Platón, 2003: 215) del alma en el que se refleja la pugna entre los corceles en todos aquellos que no son dioses:

En cuanto a las restantes almas, la que sigue mejor a la divinidad y más se le asemeja logra sacar al lugar exterior la cabeza del auriga, y es transportada juntamente con aquéllos en el movimiento de rotación; pero, como es perturbada por sus corceles, apenas puede contemplar las realidades. A veces se alza, a veces se hunde, y por culpa de la fogosidad de los caballos ve unas cosas y otras no. [...] Así, pues, se produce un tumulto, una pugna, un sudor supremo [...] y todas, tras pasar por gran fatiga, se van de allí sin haber sido iniciadas en la contemplación del Ser, recurriendo a la opinión como alimento después de su retirada. Y la razón de ese gran afán por ver dónde está la Llanura de la Verdad es que el pasto adecuado para la parte mejor del alma procede del pasto que hay allí, y el que con esto se nutre la naturaleza del ala, con la que se aligera el alma. (Platón, 2003: 217, 218)

Partiendo de la cita, es interesante observar la dinámica del poema que en su primera parte describe el paso de la enemistad de los caballos a la armonía voluptuosa de la reconciliación. De esta forma, la visión única de las “montañas escarpadas” cuando aún “no se ve la anunciada llanura felicísima” acaba cediendo su lugar a la muestra definitiva de que se han conseguido dominar las pasiones contrarias cuando “la memoria rescata/ su botín arbitrario de belleza”.

Los primeros versos se articulan, pues, en una serie de secuencias bimembres a priori antitéticas (llanura felicísima/montañas escarpadas; blanco/negro) que derivan, sin embargo, en la reconciliación de tales contrarios: “mis caballos hicieron las paces”. Una

vez amistadas las fuerzas opuestas -esto es, una vez integradas las pasiones- nada impide que se acceda a la “llanura felicísima” o lo que es lo mismo, al disfrute pleno del amor y del deseo y al conocimiento de la Belleza a la que se tiene acceso, según indica Platón en el *Fedro*, a través de la contemplación del ser amado. La relación entre los amantes se alimenta de la invocación a la lentitud que el sujeto poético pronuncia en la segunda parte de la composición. La propia Luque arroja luz sobre el asunto en *Una extraña industria*:

Amante y amado trastocan los dualismos establecidos. Lo unitario y lo dúplice han cambiado de lugar, se han transformado en cuanto han sido tocados por la energía de eros. [...] Platón nunca olvidó que la belleza era el puente entre lo divino y lo perceptible. ¿Qué sucede, según Platón, en el alma del que ama? La belleza del amado le traerá reminiscencias de la Belleza que su alma contempló antes de encarnarse. La belleza es perceptible a través del sentido de la vista. Ni el Bien ni la Justicia se pueden intuir a través de los sentidos. Tan sólo la Belleza es, a la vez, divina y perceptible. La belleza del amado hará que el alma del amante se desentumezca. Sus alas reciben el calor del flujo del deseo, sus plumas se vuelven tersas y aptas de nuevo para el vuelo. El deseo fluyente contagia también al amado. (Luque, 2008b: 153)

No debe obviarse, llegados a este punto, que la acción se sitúa en el ámbito de la noche –muy del gusto de Luque-, en una atmósfera potencialmente onírica, donde la voz del poema, que a la vez domina y es dominada parece en un primer momento representar al auriga según la división tripartita antes referida. Sin embargo, la mención explícita del conductor en el séptimo verso (“y el auriga, *voyeur*, paladea el tiovivo de las horas”), invalida tal interpretación, favoreciendo, sin embargo, la idea de que el sujeto es el viajero invitado en el vuelo de los caballos siempre dirigidos por este piloto-mirón. La composición, a pesar de su fuerte contenido abstracto y conceptual (en contraposición a otras en las que la autora acostumbra a tratar con lo inmediato y lo concreto) deriva a medida que avanza en representaciones sensoriales -táctiles, especialmente- que sumergen al lector en el cenit del deseo erótico. El hecho se ve intensificado por la segunda referencia intertextual de la que se sirve Luque para elaborar el poema. “Himno a la lentitud”, además de construirse a partir de la imagen del auriga y los caballos de Platón, es un homenaje –como la misma autora indica- a un poema de Renée Vivien que reza así:

HYMNE À LA LENTEUR³²

Parmi les thymes chauffés et leur bonne senteur
E le bourdonnement d'abeilles inquiètes,
J'élève un autel d'or à la bonne Lenteur
Amie et protectrice auguste des poètes.

Elle enseigne l'oubli des heures et des tours
Et donne, avec le doux mépris de ce qui presse
Le sens oriental de ces belles amours
Dont le songe parfait naquit dans la paresse.

Daigne nous inspirer le distique touchant
Qui réveille en pleurant la mémoire dormante,
O Lenteur! toi qui rends plus suave un beau chant
Mélancolique et noble et digne de l'amante!

Inspire les amours, toi qui sais apaiser,
Retenir plus longtemps et rendre plus vivace
Et plus suave encore un suave baiser,
Et révèles la gloire entière de la face.

Nous ployons devant toi nos dociles genoux,
La contemplation nous étant chère encore...
Puisque nous t'honorons, demeure parmi nous,
Toi que nous adorons, ô Lenteur que j'adore!
(De *Sillages*)

“Himno a la lentitud” sigue, en efecto, el modelo propuesto por Vivien pero a partir de la idea de deseo que esboza Platón en el *Fedro*. Interesa ahora detenerse en las partes finales de ambos poemas (de similar extensión: veinte versos en Vivien, diecisiete en Luque), pues en ellas se cifra esta invocación intensa a la Lentitud, tan cercana al himno. La forma en que ambas poetisas apelan a una realidad sin prisas, no sometida al tiempo destructor, persigue un fin común que Luque desvela en el estudio preliminar de la traducción que ella misma preparó para Ediciones Igitur en 2007: “la pasión se contempla en Vivien como destino absoluto. [...] Este programa vital provoca un

³² La traducción de Luque es la siguiente: HIMNO A LA LENTITUD. Entre los entibiados tomillos y su aroma/ y el zumbido de abejas laboriosas/ alzo a la Lentitud amada un altar de oro,/ la augusta protectora, la amiga de poetisas./ Ella enseña el olvido de los días y horas/ y otorga, con su dulce desprecio a lo apremiante,/ el sentido oriental de esos bellos amores/ cuyo sueño perfecto nació de la pereza./ -...Mas dignate inspirarnos el dístico emotivo/ que despierta en su queja la memoria durmiente,/ oh Lentitud, que logras que un canto hermoso sea/ más noble y melancólico y digno de la amante./ Inspira los amores, tú que sabes calmar,/prolongar por más tiempo y más vivaz volver/ y hacer más dulce aún un beso dulce y suave:/ tú revelas la gloria más plena de los rostros./ Plegamos ante ti las dóciles rodillas/ -nosotros que estimamos el puro contemplar.../Porque te veneramos, quédate entre nosotros,/ a ti que te adoramos, Lentitud que yo adoro. (Vivien, 2007: 143, 144)

brusco choque frontal contra la realidad y sus rígidos compartimentos” (Vivien, 2007: 18) que en este caso aparecen representados en la realidad del tiempo como estorbo para el disfrute pleno y total del deseo.

Luque, una vez habiendo superado los inconvenientes del alma mortal que impedían la contemplación del Belleza y la entrega a los libres apetitos, necesariamente tenía que condensar su plegaria en versos como “que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra” o súplicas en que se otorgue “Sólo un tiempo sin bridas./ Sólo eso”.

De nuevo, el sujeto poético comulga con un espacio nocturno aludido implícitamente en contraposición a las “horas duras” del sol, decantándose por un momento preciso que en ningún momento, sin embargo, puede identificarse en la composición de Vivien.

“Himno a la lentitud” e “Hymne a la lenteur” caminan parejos en la versificación del deseo en tanto en cuanto, la lentitud sabe “retenir plus longtemps et rendre plus vivace/ Et plus suave encore un suave baiser” y eso es precisamente lo que interesa: alargar el placer como antídoto ante el tiempo que todo lo destruye.

2.3. EL FÁRMACO DE LA MEMORIA: CONCLUSIONES

La fusión de modernidad y clasicismo encuentra uno de sus exponentes máximos en la última composición estudiada. En realidad, de ella puede extraerse la convivencia armónica y necesaria de los dos factores y reconocer en este ejercicio un mecanismo básico de creación en Luque, poeta en la que los referentes, las lecturas y los mitos son mucho más que simples referencias bibliográficas o culturalistas. La intención última de este ejercicio es una vez (y otra) más reflexionar en torno al paso del tiempo y a los elementos que en algún momento pueden combatirlo, ampliando la horaciana “estética de dilatación del presente” (Luque, 2008b: 25) que ella busca en y para su poesía.

Por otra parte, Luque encuentra en Platón la teorización perfecta de otro de los motivos motores de su poesía: el eros, siempre enriquecido con otras fuentes griegas y latinas. Las teorías platónicas, además, contemplan en esta noción otro de los elementos importantes en el imaginario de la poeta, como es la búsqueda de la belleza alcanzada a través del deseo y la interacción con objeto de deseo. Sin embargo, la teoría platónica en la poesía de Luque necesita despojarse de los elementos que la sitúan en un momento concreto de la historia de la filosofía para recuperar los aspectos universales y siempre válidos que permiten a la poeta identificarse con lo clásico aún viviendo en pleno siglo

XXI. En el camino hacia la actualización, se añaden otros referentes también importantes, como se vio con el caso de “Himno a la lentitud”, la muestra fehaciente de que, tal como ella misma confiesa se siente “amiga de mis poetas e intento devolverles el favor que me hicieron al escribir sus versos: los traduzco o los edito o los presento a mis alumnos o los meto en mis poemas.” (Luque, 2008b: 35, 36). Esta amistad –no importa si joven o milenaria- deriva en una práctica total de la poesía: se acerca a ella no sólo como creadora, sino también como traductora, editora, promotora y lectora; por ello se comprende y justifica la tendencia metapoética tan marcada en su obra. Y es por ello por lo que, a fin de cuentas, la poesía se entiende como un bálsamo contra el tiempo porque

En cualquier época todo poema seguirá teniendo las cualidades del medicamento, porque no podrá dejar de ser “fármaco de la memoria”, remedio contra el olvido, droga contra la muerte, como quiso Platón que se llamara al poema fijado por escrito (Luque, 2008b: 18)

3. “CONVERSACIÓN CON CATULO”: INTERTEXTO Y MEMORIA

*Si qui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque uestras
non horrebitis admouere nobis,*

Catulo

[...] Lo que aún falta es la asimilación poética de la lírica catuliana. El ver y sentir su poesía tal cual es, en su mundo y su idea, sin recortes ni pudores. [...] Un Catulo real y vivo –como es– que hable directamente al poeta de hoy. Y eso que no ha podido ser en tantos siglos de historia, me parece que ahora es el momento adecuado para que ocurra. Porque puede entenderse una poesía directa, mordaz, preciosista, ética o viva, sin que nada de ello niegue la lírica, y se puede uno acercar a las palabras sin miedo, y gozar del poema como de una salvación estética –en arte y lenguaje– de los momentos intensos de la vida. Un Catulo, pues, real y vivo. Y en su pasión a la par que en su cultura. (Villena, 1979: 114)

La reflexión premonitoria que Luis Antonio de Villena incluía en su ensayo de 1979 sobre Catulo y la traducción de su obra parece haberse concretado en la propuesta poética de Aurora Luque. La “asimilación poética” de la que habla Villena, la visión de la poesía de Catulo “sin recortes ni pudores”, su acercamiento al personaje “real y vivo” son precisamente las claves a partir de las que Luque se aproxima a la producción del poeta de Verona y la forma también desde la que la incluye en su poesía. La vértebra esencial de esta propuesta intertextual luqueana reside, sin embargo, en la continua formulación de la última de las consideraciones del poeta: el poema como “salvación estética de los momentos intensos de la vida”. Precisamente, la poesía de Luque es una poesía de momentos: “el poeta es un cazador de instantes” (Luque, 2008b: 245) escribió y más allá, reflexionando sobre el *carpe diem* horaciano como el sustrato de su poesía intensamente vitalista, añade que

quien nos aconseja exprimir el instante nos está desaconsejando implícitamente todo lo que atenta contra el goce de la riqueza del presente, todo lo que impide el gasto del capital de gozo que hay en los bolsillos de cada instante vividero. (Luque, 2008b: 26)

Siendo coherente con su discurso, la noción de instante aparecerá a menudo vinculada a otro elemento esencial en su poesía: el deseo. De ahí que la incorporación de Catulo en sus versos como inspirador y personaje quede justificada, por lo menos en parte: el

veronés, el poeta de los cien besos y de los mil más y luego ciento es uno de los paradigmas esenciales de este tipo de poesía. Y de la misma forma lo es de la sátira política y de la crítica social, aspectos que Luque igualmente considera en su producción.

Las siguientes páginas son, pues, un análisis de cómo y con qué intención se entrega Luque al ejercicio intertextual en el que Catulo actúa como eje. La traducción que se ha manejado es la propuesta por González Iglesias y Fernández Corte para la editorial Cátedra, adaptación a la que Aurora Luque se refiere explícitamente en su último libro de poemas *La Siesta de Epicuro*.

3.1. “DEJA DE HACER LOCURAS, DESGRACIADO CATULO”

La primera referencia explícita que se encuentra de Catulo en Luque aparece en su segundo poemario, *Problemas de doblaje* (1990). En su tercera parte, la sección titulada «Nueve poemas sin título» incluye como «VII» el poema siguiente:

Tanto Petrarca Safo Catulo Luis Cernuda
Díotima invocada Yourcenar Aleixandre
joven marino Keats Mimmermo Garcilaso
y su beso sin nombre todavía.

El eurítmico esquema de esos labios
después de la memoria insuficiente
debería vestir un sustantivo.

Tiene que haber un ramo de palabras
que le preste su polen
al tacto de su cuerpo.
(De *Problemas de doblaje*)

La reflexión metalingüística muy presente siempre en Luque es la excusa primera por la que la autora menciona a Catulo en sus versos. Ni tan siquiera la búsqueda de la fórmula exacta en los mejores versificadores del deseo ha servido para encontrar la palabra justa que defina el cuerpo que se apetece aunque, a pesar de la supuesta frustración, el tono parece reflejar un momento de plenitud erótica. En cualquier caso, lo que interesa ahora de estos diez versos es la información que aparece condensada en la primera estrofa, para la que las palabras de José Andújar Almansa referidas a *Una extraña industria* son aquí esencialmente válidas: en el “poema VII” Luque presenta, condensada,

una muestra de su ADN poético. Los autores con quienes departe en solitaria compañía. [...] Catulo, Neruda, Sophia de Mello, Aleixandre, Derek Walcott, García Baena... Son estos nombres, destacados como faros, los que iluminan aquella particular conversación mantenida desde los estantes favoritos; son su leyenda y son algo más: su familia secreta, la que configura su intimidad literaria. (Luque, 2008b: 14,15)

Aunque Catulo, en efecto, forme parte de esa “intimidad literaria” no se limita a convertirse en un referente estático en la estantería de la memoria. Luque va más allá al otorgar a Catulo el poder de la palabra en el presente: le da voz, a través de la suya; le da validez, a partir de su experiencia; recupera sus palabras, en definitiva, en un ejercicio cuya justificación la sintieron, antes que Luque, poetas como Francisco Brines o Eloy Sánchez Rosillo. El primero, tratando sobre los efectos que le provocaba la poesía de Catulo (y la de Cavafis), admite: “al lector se le comunica una confidencia personal y, por lo íntima, amistosa, y en la que no aparece velo o reserva. Hay una entrega directa de la vida, en su intensidad más cotidiana, y en ella nos sentimos reflejados” (Pérez García, 1996: 104). Eloy Sánchez Rosillo incidía, por su parte, en la idea de que “el ruiseñor cantaba de igual forma en la época de Safo, en la de Catulo, en la de Garcilaso, en la de Keats y Hölderlin y en la nuestra” (Pérez García, 1996: 104). Se apela, pues, a un proceso de empatía y reconocimiento que parece encarnarse en los poetas contemporáneos en una serie de referentes compartidos. Ambas realidades convergen, volviendo a Luque, en “Conversación con Catulo”. El poema se ubica en *Camaradas de Ícaro* (2003) y es un homenaje al conocido *carmen* 8³³ cuyo verso inicial

³³ «Miser Catulle, desinas ineptire,/ et quod uides perisse perditum ducas./ fulsere quondam candidi tibi soles./ cum uentitabas quo puella ducebat/ amata nobis quantum amabitur nulla./ Ibi illa multa cum iocosa fiebant./ quae tu uolebas nec puella nolebat./ fulsere uere candidi tibi soles./ nunc iam illa non uolt: tu quoque inpote <ns noli>./ nec quae fugit sectare, nec miser uiue./ sed obstinata mente perfer, obdura./ uale, puella, iam Catullus obdurat./ nec te requirit nec rogabit inuitam./ at tu dolebis, cum rogaberis nulla/ scelestas, uae te, quae tibi manet uita?/ quis nunc te adibit? cui uideberis bella?/ quem nunc amabis? cuius esse diceris?/ quem basiabis? cui labella mordebis?/ at tu Catulle, destinatus, obdura.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Deja, pobre Catulo, las locuras./ Da por perdido lo que ves que ha muerto./ En otro tiempo te alumbraron soles/ resplandecientes, cada vez que ibas/ a la cita con ella./ la que tuvo tu amor como ninguna/ lo tendrá. Muchos eran los placeres/ que tú querías y ella no negaba./ Resplandecientes soles te alumbraron./ Ahora ella no quiere. Tú tampoco/ la persigas, pues huye y nada puedes./ Pero tampoco vivas amargado./ Mejor, resiste firme y hazte duro./ Adiós, mujer, Catulo se ha hecho duro./ no te va a requerir ni a suplicarte/ contra tu voluntad./ Ya sufrirás al ver que no te buscan./ Ay de ti, mujer pérfida, qué vida/ te espera. ¿Quién se va a acercar a ti?/ ¿A quién le vas a parecer hermosa?/ ¿A quién querrás ahora?/ ¿De quién dirán que eres?/ ¿A quién vas a besar, morder los labios?/ Tú, Catulo, con fuerza, aguanta duro.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 202-203)

aparece como cita en el poema:

CONVERSACIÓN CON CATULO

Miser Catulle, desinas ineptire

Deja de hacer locuras, desgraciado Catulo.
Deja de hacerlas tú también, Aurelia.
Al pensar en los labios
que desea morder
no recuerda los tuyos. Deja de hacer locuras.
Vete a otra parte ya
con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes
de hacer el gilipollas.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Es interesante la interpretación que Fernández Corte y González Iglesias ofrecen para el poema de Catulo en su edición bilingüe de Cátedra: “Hay que suponer [...] que se trata de una escena que sucede en el escenario de la conciencia con sus distintas instancias” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 515). Luque, por su parte, plantea la reflexión a tres bandas, así como el poeta latino en su versión: un yo poético responsable de las secuencias imperativas y de las cavilaciones; el propio Catulo, que se recupera como interlocutor (posiblemente a través de un proceso de lectura-diálogo que traslada al sujeto poético desde los versos del veronés hasta una situación propia, paralela y en el presente) y la tal “Aurelia”, otro desdoblamiento de la conciencia³⁴. El poema se hermana, como decía, con la tesis esencial del *carmen* de Catulo. Se trata de una reflexión sobre “los desgarros del fracaso” (Luque, 2008b: 34) en las vicisitudes del amor y, sobre todo, es una evocación del pasado que representa “el drama interior de un espíritu que se resiste a aceptar la realidad de un amor ya no correspondido porque tal realidad es inaceptable desde el punto de vista de sus más íntimos deseos” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 514). Luque recupera de esta forma una anécdota concreta y la moderniza en un intento fallido de consuelo, representando en el tono

³⁴ Josefa Álvarez propone en su artículo “Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque” (*Minerva* 22, 2009, pp. 217-230) que la figura de Aurelia debería interpretarse como *el otro yo* de la autora: “no sería difícil ver un *alter ego* de la propia Luque (repárese en la similitud de los nombres: Aurora-Aurelia) con la que se está francamente enojada” (Álvarez, 2009: 223)

amargo y rompedor con que concluye la composición: “Vete a otra parte ya/ con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes/ de hacer el gilipollas”.³⁵

Lectura y vida parecen aunarse en la voz de este sujeto poético que arremete con furia contra un futuro de desamor y resentimiento porque “al pensar en los labios/ que desea morder/ no recuerda los tuyos”. Es, a fin de cuentas, la destrucción del deseo tan propia de la poesía de Luque. En su poema “Hiporquema”, por ejemplo, escribiría: “Todos los imposibles/ ataviados con túnicas de color imposible/ danzan, como las Gracias, lentamente y en círculos/ gozosos de saberse descarnados/ en torno a mi cabeza mordida de deseo”.

3.2. “ODIO Y AMO”

El mayor espacio explícita y específicamente reservado a Catulo en la obra de Luque se encuentra en *La Siesta de Epicuro*, publicado en 2008. El libro consta de cuatro partes claramente tituladas en homenaje al mundo clásico: “La siesta de Epicuro”, “La biblioteca de Pisón”, “El jardín de Filodemo” y “La tumba de Lucrecio”. La segunda sección, “La biblioteca de Pisón”, se estructura en torno a la presentación de tres de los referentes literarios fundamentales en la trayectoria intelectual, poética y vital de la autora: Renée Vivien, María Rosa de Gálvez y Catulo. Luque se ha acercado a las dos primeras como teórica y traductora –con *Los estuches de las células* de 2004, publicado por la Diputación Provincial de Málaga, y *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*, publicado en 2005 por el Ayuntamiento de la misma ciudad–, pero curiosamente, no a Catulo, si bien ha llegado a afirmar:

Me hubiera gustado reescribir a Catulo, traducir su historia con Lesbica: la noche venidera en que habremos de dormir perpetuamente nos invita a paladear, en la breve luz de nuestro día, las cifras más abultadas de besos que pudieron entrar

³⁵ Álvarez sugiere que “con el último verso la voz poética increpa duramente a Aurelia para que no incurra en la contemplación nostálgica del amor perdido” (Álvarez, 2009: 224). Nuestra interpretación, sin embargo, se decanta por una confusión de las identidades (Catulo, Aurelia, Aurora) que no permite identificar quién tiene que “dejar de hacer el gilipollas” –porque se encuentran todos en mismo barco– y que impide asimismo implicar como destinatario únicamente a un personaje femenino, que necesitaría la concordancia de género pertinente (“la gilipollas” y no “el gilipollas” como se incluye en el poema). Finalmente, en el verso final Álvarez señala una “sutil reflexión metapoética en la que se invalida la escritura volcada en el recuerdo fallido del amor con ese ‘Vete a otra parte con tu ocio irritante’. Y es que hemos de poner estas palabras en relación con lo que para los *Poetae Novi* cuyas filas encabezaba Catulo significaba el ocio, que no era sino el caldo de cultivo necesario para la creación literaria” (Álvarez, 2009: 224).

nunca en un poema:

Nobis cum semel occidit brevis lux
nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia mille, deinde centum...

Creo que llevo esos versos en la médula. (Luque, 2008a: 37)

El espacio referido al poeta veronés se titula “Catulo y yo (Al leer el Catulo de González Iglesias)”. Del epígrafe podrían derivarse varias informaciones: para empezar, se presenta explícitamente la vinculación entre Catulo y el sujeto poético en primera persona; además, sería interesante considerar la estructura bimembre como posible desdoblamiento del personaje, recuperando el conocido procedimiento que ya saltó a la palestra de la mano de Jaime Gil de Biedma también inspirándose en Catulo. El subtítulo entre paréntesis es igualmente significativo. Se hace referencia a una traducción concreta, a cargo del también poeta Juan Antonio González Iglesias. Se demuestra así la fraternidad entre los autores contemporáneos basada en un mismo referente literario. Los tres elementos básicos del título constituyen, pues, tres vértices esenciales de la poesía de la autora: el pasado (Catulo) y el presente (el Catulo recuperado por González Iglesias) que orbitan en torno a la construcción del Yo poético-creador.

La composición que abre la sección hace referencia al celeberrimo dístico del «Odi et amo»:

ODIO Y AMO

Odio y amo. Me pregunté una vez por qué lo hacía.
Ya lo sé: siento que son los celos, su tortura.
(De *La siesta de Epicuro*)

Catulo escribió:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.³⁶

Y Ruiz Sánchez explica sobre el poema:

La tendencia a la concentración halla su máximo exponente (...) en el poema LXXXV. (...) Este breve poema, auténtico *cri de coeur* del poeta, cristalización máxima de la lírica catuliana, donde todo es intensidad, posee, sin embargo, una

³⁶ Trad. J. A. González Iglesias: «Odio y amo. Quizá me preguntes por qué./ No lo sé, pero así lo siento. Y sufro.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 437).

estructura especialmente lograda, que llevó a J. Bayet a hablar de la «dureza cristalina» de este *carmen*. (Ruiz Sánchez, 1996: 202)

Luque ha querido mantener una idéntica estructura externa³⁷ para romper con la interna desde el segundo elemento del primer verso: elimina un posible receptor para situar la reflexión en una conversación con la propia subjetividad. El sujeto interrogante en el pasado (“Me pregunté una vez por qué lo hacía”) ha sido capaz de solucionar el conflicto en el presente (“Ya lo sé: siento que son los celos, su tortura”), a diferencia de lo que ocurre en la versión latina. ¿Ha concluido Luque, de esta forma, con la cuestión milenaria que iniciara Catulo? Tal como señalan Norberto Pérez García y Juan Luis Arcaz Pozo, otros poetas españoles, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX (algunos de ellos, por cierto, rescatando “La canción del presente” de Manuel Machado), recuperan esta famosa dicotomía: Ramón Irigoyen, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Agustín García Calvo, Aníbal Núñez o Mariano Roldán son ejemplos fehacientes de tal práctica.

El tono trágico y desengañado de las anteriores composiciones parece abandonarse en aras de una atmósfera irónica y lúdica, como va a comprobarse a continuación con esta relectura del también conocido *carmen* 5³⁸:

LESBIA HOY

A vivir y a gozar, que son dos días
y uno sale nublado, mi Catulo.
Pasemos del acoso de chismólogos:
sus ladridos no valen medio euro.

³⁷ La propia Aurora Luque en una lectura poética que ofreció en la Universidad Menéndez Pelayo destaca del poema de Catulo la cantidad de verbos –ocho, señala ella- que se encuentran en tan breve poema y acaba por afirmar que es “una historia de amor concentrada en dos versos y lo mío es una pobre variación”.

³⁸ «Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,/ rumoresque senum seueriorum/ omnes unius aestimemus assis!/ soles occidere et redire possunt:/ nobis cum semel occidit brevis lux/ nox est perpetua una dormienda./ da mi basia mille, deinde centum,/ dein mille altera, dein secunda centum,/ deinde usque altera mille, deinde centum./ dein, cum milia multa fecerimus,/ conturbabimus illa, ne sciamus,/ aut ne quis malus inuidere possit,/ cum tantum sciat esse basiorum.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Vivir, Lesbia, y amar. Vamos a ello./ Los chismes de los viejos amargados/ nos tienen que importar menos que nada./ Puede ponerse el sol, salir de nuevo,/ pero la breve luz de nuestros días/ una vez que se apague, será noche/ que habremos de dormir, interminable./ Dame mil besos ya, dame cien luego,/ y más tarde otros mil y otra centena,/ y mil más y cien más, todos seguidos./ Y al fin, cuando sumemos muchos miles,/ los desordenaremos. Ni siquiera/ nosotros lo sepamos. Que no pueda/ un envidioso echarnos mal de ojo/ si conoce el total de nuestros besos.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 196-197)

Se enciende cada día el espectáculo.
Nuestros focos, en cambio, firman breves
contratos con la luz. Y luego llega
el apagón molesto de la muerte.
Dame mil besos, hazme mil caricias,
te haré luego otras mil, y luego ciento,
dame un millón de besos, luego otro,
diez mil abrazos, mil noches enteras.
Que sean tantos que a los *paparazzi*
les revienten las cámaras de fotos.
(De *La siesta de Epicuro*)

Una vez más, el logro de Luque gira en torno a los elementos de los que se sirve para otorgar al poema de Catulo validez en el presente³⁹ (“Catulo y Lesbia viven ahora y no en la Roma de hace dos mil años”, afirma la poeta). Sitúa aquí al sujeto poético, cuya voz se identifica con la de Lesbia (y al interlocutor, al veronés, de nuevo) en el mundo de la farándula y la prensa rosa: *chismólogos*, *paparazzi*, *espectáculo* son nociones que servirán para representar el final ineludible y crudo que es común a todos los seres: “el apagón molesto de la muerte”. Frente al desenlace oscuro, la única lucha posible puede librarla el deseo y sus continuas concreciones en alianzas o intercambios eróticos (“Dame mil besos, hazme mil caricias,/ te haré luego otras mil, y luego ciento,/ dame un millón de besos, luego otro,/ diez mil abrazos, mil noches enteras”) que provocarán, al fin, la destrucción de la frivolidad y lo ajeno a la pasión erótica: “Que sean tantos que a los *paparazzi*/ les revienten las cámaras de fotos”.

Parece que Luque ha querido recuperar lo que reivindicó Catulo en su momento, en palabras de González Iglesias y Fernández Corte, la lucha “contra el cerco de incompreensión y de censura que amenazaba el amor en la sociedad romana tradicional” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 511) sólo que representando la censura que se cierne sobre el deseo en la sociedad tecnológica del siglo XXI, en un intento de exprimir al máximo los “breves contratos con la luz” que han firmado “nuestros focos” caducos. Y es que, al fin y al cabo, “la exhortación inicial con que se introduce el poema expresa la centralidad del amor dentro de concepción del mundo y de la vida. La vida auténtica se identifica con el amor” (Ruiz Sánchez, 1996: 143). Y así se representa en los versos de Luque.

³⁹ Otra reelaboración actual es la del poeta Carlos Martínez Aguirre titulada “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus” incluido en *La camaradería del cine Doré y otros poemas*, poemario publicado por Hiperión en 1997.

El tono erótico y lúdico no abandona las siguientes composiciones. En una de las del ciclo catuliano mejor conseguidas se lee:

EL POEMA DE LA SIESTA

Dulce Ipsitilo mío, te lo ruego,
mi molície, mi osezno, invítame
a visitarte a la hora de la siesta.
Y si me invitas, hazme otro favor:
Ten la puerta de fuera sin vecinas
y no te dé por irte a Transpadana.
Quédate en casa, y preparado, porque
sin descanso habrá cuatro revolcones
y un masaje de aceite filipino.
Pero invítame ya, si te parece.
Me animé con el vino de Mollina
y los antros de Venus se me encharcan.
(De *La siesta de Epicuro*)

El poema de Luque, que hace referencia esta vez al *carmen* 32⁴⁰, en su conjunto es un logro, especialmente por la acumulación de *petitia* que culmina en la confesión erótica final “los antros de Venus se me encharcan”. Para llegar a la zona húmeda de la composición, el lector ha transitado por una serie de referentes y de pistas que reiteradamente lo conducían a la figura de Catulo: la mención de Ipsitilo hace pensar en la original Ipsitilla –una conocida prostituta de la época– con la que el poeta latino inicia su poema; se hace referencia también a Transpadana, la región de donde el poeta era oriundo y Luque decide, además, respetar una de las nociones básicas que actúan a modo de sustrato en el poema de Catulo: la referencia al *Paraclausithyron* o *Exclusus amator* de Ovidio. La amante teme quedarse a las puertas del amor –en todos los sentidos– y de ahí una de las peticiones que Aurora Luque actualiza de la siguiente forma: “Ten la puerta de fuera sin vecinas/ y no te dé por irte a Transpadana”. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la composición de Luque se ve desprendida del tono elegíaco que impregna el texto de Ovidio manteniéndose fiel e incluso potenciando

⁴⁰ «Amabo, mea dulcis Ipsitilla,/ meae deliciae, mei lepores,/ iube ad te ueniam meridiatum./ et si iusseris, illud adiuuato./ ne quis liminis obseret tabellam,/ neu tibi lubeat foras abire,/ sed domi maneat paresque nobis/ nouem continuas fututiones./ uerum si quid ages, statim iubeto:/ nam pransus iaceo et satur supinus/ pertundo tunicamque palliumque.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Dulce Ipsítilla mía, te lo ruego,/ mi amor, cariño mío, invítame/ a visitarte, a la hora de la siesta./ Y si me invitas, hazme otro favor:/ ten la puerta de fuera sin cerrojo/ y no te dé por irte de paseo./ Quédate en casa, y preparada, porque/ sin descanso habrá nueve revolcones./ Pero invítame ya, si te parece./ Me he hartado de comer. Estoy tendido/ y monto ya la tienda de campaña.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 248-249)

la vertiente lúdica y sexual de la composición de Catulo. Además, tanto en ella como en Catulo y a diferencia de lo que ocurre en Ovidio, la petición no queda resuelta, es decir, no se conoce la respuesta del amante o si la voz poética decide tomar algún tipo de resolución alternativa para satisfacer su deseo.

Otra de las vías por las que la autora vincula la tradición culta latina a la modernidad, en un proceso hábil de actualización de referentes, es a través de la incorporación de ingredientes actuales, como la mención del vino de Mollina que se elabora en la Mollina (Málaga) desde 1993.

Josefa Álvarez, además, articula su interpretación tomando como centro el cambio de rol de las figuras femenina y masculina: ya no es la mujer el objeto de deseo, sino la que enuncia su necesidad sexual. Ya no el hombre el que busca, sino la mujer. Y no la mujer la responsable de satisfacer un deseo ajeno, sino la encargada de buscar el medio que resuelva sus propios anhelos eróticos⁴¹. Álvarez escribe:

Mucho más abierta es la reversión del canon femenino tradicional a través del “poema de la siesta” [...]. Es aquí una mujer la que reclama para su placer al hombre, entendiendo el encuentro con este como mejor juego donde él se convierte en su instrumento, del mismo modo que en poema catuliano lo era la prostituta. Por otra parte, en el poema del latino la voz lírica insta a la mujer a esperarlo preparada para los numerosos coitos, nueve en concreto, en un hiperbólico y desproporcionado alarde de masculinidad. La del poema de Luque, sin embargo, deja en evidencia la capacidad erótica masculina reduciendo su número a cuatro [...]. Se invierten pues, con total claridad los papeles convencionales de género: la mujer es quien busca y el hombre es el buscado”. (Álvarez, 2009: 225)

Avanzando en la lectura, el tono erótico que había actuado como eje en los poemas anteriores se abandona progresivamente a favor de la sátira y la ironía contra la muerte primero y contra sectores concretos de la sociedad española después. En esta tesitura, «Ellos, el pájaro»⁴² reelabora el carmen 3⁴³ despojándolo de su tono de elegía trágica

⁴¹ Luque aclara sobre el poema en la lectura poética de la Universidad Menéndez Pelayo que esta composición “va por la celebración de la parte festiva del amor” y que “el poema de Catulo era más viril y limitaba la invitación a algo más concreto. Y además le prometía nueve revolcones. Me pareció tan exagerado que lo dejé en cuatro y ya es una gran hipérbole”.

⁴² En las dedicatorias al final del poemario puede leerse “Ellos, el pájaro es para Olvido García Valdés, por el préstamo del título”. Se refiere la autora al título del libro *Ellas, los pájaros*.

⁴³ «Lugete, o Veneres Cupidinesque,/ et quantum est hominum uenustiorum:/ passer mortuus est meae puellae,/ passer, deliciae meae puellae,/ quem plus illa oculis suis amabat./ nam mellitus erat suamque norat/ ipsam tam bene quam puella matrem,/ nec sese a gremio illius mouebat,/ sed circumsiliens modo huc illuc/ ad solam dominam usque pipiabat;/ qui nunc it per iter tenebricosum/ illud, unde negant redire quemquam./ at uobis male sit malae tenebrae/ Orci,

para proponer una vertiente satírica de la Muerte, presentada desde una perspectiva irónica.

ELLOS, EL PÁJARO

Llorad, llorad, llorad, chicos y chicas
sensibles a lo guapo.
El pájaro se ha muerto de mi amado.
Y lo quería más que a sus entrañas.
Era tan cariñoso que saltaba
de dicha cada noche en su regazo
y a su dueño piaba sin cesar.
Pero ya va camino
del reposo absoluto.
Malditísima muerte
que te llevas lo bueno, lo gustoso,
lo mejor de esta vida, puñetera.

Y a mí, de tanta pena
me escuecen
los ojos.
(De *La siesta de Epicuro*)

La actualización del poema de Catulo⁴⁴ se da en Luque desde el mismo inicio cuando el grupo al que va dirigido el poema deja de ser el de los “*uenusti*, los que tienen gusto y sensibilidad amorosa y poética” (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 508) para convertirse en “chicos y chicas/ sensibles a lo guapo” donde esta expresión coloquial es sólo el anuncio del cenit que alcanzará más adelante el engranaje irónico de Luque: “Malditísima muerte/ que te llevas lo bueno, lo gustoso,/ lo mejor de esta vida, puñetera” y finalmente, el colofón: “Y a mí, de tanta pena/ me escuecen/ los ojos”.

La eterna reflexión sobre la crueldad de la muerte se disfraza aquí de una ironía no menos trágica en un intento de enfrentarse al destino innegociable a partir de un juego

quae onmia bella deuoratis:/ tam bellum mihi passerem abstulistis./ o factum male! o miselle passer!/
tua nunc opera meae puellae/ flendo turgiduli rubent ocelli.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Llorad, Venus, Cupidos y hombres todos/ sensibles a lo bello./ El pájaro se ha muerto, el de mi amada/ el que a mi amada entretenía, el pájaro/ que ella más que a sus ojos apreciaba./ Tan cariñoso, que la conocía/ como el hijo a su madre, en su regazo/ se quedaba, y saltando alrededor/ ahora aquí, luego allí, sólo piaba/ a su dueña, eso sí/ no paraba. Mas ya por tenebroso/ camino se dirige a ese lugar/ del que dicen que nadie ha regresado./ Malditas seáis, malévolas tinieblas/ del Orco, que os tragáis todo lo bueno./ Un pájaro tan bueno, me lo habéis/ quitado. ¡Qué desgracia!, ¡pobre pájaro!/ Ahora por ti los ojos de mi amada,/ esos ojitos, se le han puesto rojos./ Hinchando se le han, de tanto llanto.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 192-193)

⁴⁴ Recuérdese asimismo la propuesta de Agustín Pérez Leal quien en el doble “Imitación de Catulo” concluye el poema 2 “Mas no consentiré que el llanto acabe/ con su memoria, ni los tiernos ojos/ de mi niña se inflamen y amoraten./ Un homenaje póstumo preparo/ digno de su valía y de su prez:/ que quien delicia fue, trinos y saltos,/ bien lo sea de nuevo en pepitoria”. (En Conde Parrado y García Rodríguez, 2005: 214, 125)

literario, que recupera, caricaturizándola, la estética neotérica a la que se adscribía Catulo y que según González Iglesias y Fernández Corte “gustaba de referir los sucesos cotidianos en un tono y con una actitud deliberadamente exagerados” con la diferencia de que la anécdota de la muerte del pajarillo⁴⁵ no es más que una excusa para volver sobre *Thanatos* y sus efectos. Ocurre en “Ellos, el pájaro” como en otros poemas de Luque donde la muerte aparece despojada de su visión tradicionalmente tétrica para presentarse como un interlocutor más en el poema y al que el sujeto poético acaba increpando como a un igual: “malditísima, puñetera, que te llevas lo bueno”.

Esa manera de construir el poema descansa en gran parte en el reconocimiento en los versos del pasado, en una suerte de fraternidad poética y vital sobre la que la propia autora reflexiona en *Una extraña industria*, recuperando las palabras del poeta John Laughlin:

Los griegos y los romanos estaban más próximos a las grandes verdades: el amor, la muerte, la materia de la que está hecha la existencia. Hay más verdades contundentes sobre el curioso sentido de nuestra existencia en diez páginas de los epigramas y epitafios de la *Antología Palatina* que en las páginas editoriales –supuestamente convincentes– del *New York Times*. En comunión con los antiguos, podemos lograr una suerte de calma, una perspectiva, un consuelo de nuestro horrible mundo. (Luque, 2008b: 61)

El siguiente poema que interesa ahora es “Ocio”, que parafrasea el *carmen* 51⁴⁶. La crítica y la sátira inciden esta vez sobre nociones más concretas: la corruptela marbellí. Es curioso que en las notas al *carmen* de Catulo, González Iglesias y Fernández Corte

⁴⁵ Luque hace una fugaz y ambigua referencia a las diferentes interpretaciones que ha tenido el “pajarillo de Lesbia”. Josefa Álvarez se decanta por la metáfora sexual puesto que “una de las interpretaciones del pájaro, desde las lecturas de Poliziano en el s. XV reivindica su identificación con el miembro viril y, de esta manera, el pájaro muerto constituiría una metáfora de la infertilidad masculina. *Ibid.* (p. 227), de la impotencia, más bien.

⁴⁶ Ille mi par esse deo uidetur/ ille, si fas est, superare diuos,/ qui sedens aduersus identidem te/ spectat et audit./ dulce ridentem, misero quod omnis/ eripit sensus mihi, nam simul te,/ Lesbia, aspexi, nihil est super mi/ uocis in ore/ lingua sed torpet, tenuis sub artus/ flamma demanat, sonitu suo/pe/ tintinant aures, gemina teguntur/ lumina, nocte./ otium, Catulle, tibi molestum est:/ otio exultas nimiumque gestis:/ otium et reges prius et beatas/ perdidit urbes.» Trad. de J. A. González Iglesias: «Que es igual a algún dios, sí, me parece,/ superior a los dioses, si es posible,/ el hombre aquel que frente a ti sentado/ sin cesar mira y oye/ tu dulce risa, y, pobre de mí eso/ está quitándome el sentido. Apenas/ te he visto, Lesbia, nada me ha quedado/ de voz en la garganta,/ está inerte mi lengua, sutil fuego/ fluye por dentro de mi cuerpo, zumban/ mis oídos, los ojos se me velan/ por una doble noche./ Catulo, el ocio está perjudicándote./ Con el ocio te exaltas y te excedes./ El ocio fue ya perdición de reyes/ y de ricas ciudades.» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 287-286)

incluyan la traducción que Aurora Luque propuso –en *Los dados de Eros*– del poema de Safo en el que se inspira el poeta latino. En *Una extraña industria* la autora escribe:

Leeremos el famoso “Catálogo de los síntomas de la pasión erótica” de Safo, uno de los más bellos poemas de la literatura universal, el Fragmento 31, que he titulado *La pasión*. Safo examina minuciosamente las alteraciones de su cuerpo en presencia de la persona deseada: cambio de color de la tez, imposibilidad de articular palabra, sudor, estremecimiento, acaloramiento y frío simultáneos, sensación de proximidad a la muerte. Todo ello vertido en un lenguaje rico, preciso y refinado y en una forma estrófica cuya invención se atribuye también a ella: la estrofa sáfica. La imitaron Teócrito y Apolonio, y Catulo la tradujo a un hermoso latín: *ille mi par esse deo videtur*. (Luque, 2008b: 142)

Luque, pues, recupera aquí a Catulo e indirectamente a otro de sus referentes fundamentales, Safo. La autora, sin embargo, prescinde de la apertura que propone el veronés inspirándose en ella para concentrarse directamente en la sátira social construida a partir de la última estrofa del poeta latino.

OCIO

El mucho tiempo libre te envenena,
te deprime, te da la paranoia.
Es el tedio que arruina a los ociosos
y a las ciudades ricas.

El ocio perdió, después que a ti,
a alcaldes y a ministros.
Y el negocio mezclado con el ocio
acabó con Babelias y Marbellas.
(De *La siesta de Epicuro*)

La crítica social y política se mantiene en *La siesta de Epicuro* con el último de los poemas del ciclo de Catulo, “*Senatus hispanus*”, del que se deduce la tendencia antiderechista del sujeto poético. De la toma de postura política se infiere el rechazo de la voz poética a las estructuras de pensamiento y política tradicionales, al discurso social que representa a ciertos sectores sociales ya trasnochados y casi anacrónicos. Representa, finalmente, el cansancio “histórico” de una voz lírica que parece conocer por referencia ajena y experiencia propia las consecuencias de un gobierno de derechas:

SENATUS HISPANUS

¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirme ya?
Acebes el beato sermonea siniestro
y en el congreso luce
Zaplana un bronceado que encandila.

¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirme?
(De *La siesta de Epicuro*)

Se trata, finalmente, de una clara reelaboración del *carmen* 52:

Quid est, Catulle? quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consolatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? quis moraris emori?⁴⁷

“Ocio” y “Senatus hispanus” son los dos poemas de cierre del espacio dedicado a Catulo. La postura crítica ante la realidad inmediata es el tema que Luque ha elegido como colofón y broche de su particular homenaje al poeta latino y el mejor ejemplo para ilustrar su herencia, según la que poesía y vida son realidades compatibles e incluso necesarias en la propia obra.

3.3. «YO ME SIENTO A LA VEZ JOVEN Y MUERTA»

Catulo es para Luque punto de partida y de llegada y también el recorrido intermedio en el que la memoria y el deseo aparecen conjugados con un fin común: el enfrentamiento a un presente hostil que sólo puede combatirse desde dos frentes: el deseo y la ironía, o bien la unión de ambos. La presencia de Catulo en Luque es, más que la continuación de la tradición, la relectura fraternal de una estética concreta y de los contenidos que se versan. Luque parece sentir, tal como Villena que

Catulo se mira a sí mismo –y a través de sí a los demás– en sus poemas, y de ahí surge, sin embargo, un texto que alcanza a todos. Que siendo básicamente *individual*, es capaz de seducir a otras individualidades. Por la vitalidad enorme que conlleva, y porque ese vitalismo se ha trasladado al lenguaje, sin olvidar nunca que un texto es un arte, y que, por eso, no puede preterir la forma, la trabazón de palabras e imágenes que se convierten así, también, en vitalismo. [...] Catulo pertenece así a esa estirpe de poetas –esencialmente modernos– cuya materia poética, nutrida a la par de reflexión, de estudio, de elegancia y de llama, es a la vez su biografía. Esto es, una poesía que se alimenta de una vida. Pienso, *mutatis mutandis*, en Baudelaire, en Cavafis o, entre nosotros, en Luis Cernuda. (Villena, 1979: 9,10)

⁴⁷ Trad. de J. A. González Iglesias: «¿Qué, Catulo? ¿Por qué de una vez no te mueres?/ Nonio el tiñoso ocupa un alto cargo/ y por su consulado Vatinio jura en falso./ ¿Qué, Catulo? ¿Por qué de una vez no te mueres?» (Fernández Corte y González Iglesias, 2006: 289)

Y no arbitrariamente los referentes que incluye el poeta son parte esencial de la identidad poética de Luque. La incorporación de Catulo se cifra, pues, en un intento conseguido de homenaje y por qué no, de consuelo literario. Asimismo, aparece en su poesía la convivencia serena y consciente de las tres técnicas a las que se refiere Pérez García en su estudio sobre la presencia de Catulo en la poesía española de la segunda mitad del XX:

(...) La utilización intertextual de los versos de Catulo, en tres modalidades esenciales: como epígrafe que posibilita un mejor entendimiento del poema, insertos dentro de sus composiciones o como imitaciones de poesías del lírico de Verona. (Pérez García, 1996: 106)

Se trata, al fin, del proceso definitorio del sujeto poético como un ente situado entre dos tiempos a los que pertenece por igual: a uno, el pasado de sus referentes literarios, por elección; al otro, el presente real, por obligación. Concluyo con las palabras que demuestran tal vinculación extraña y fecunda:

CARTAGO

En la tele proyectan la fábula de Troya.
Escucho a Monteverdi en Radio Dos.
Se diría que vibra.
Y Virgilio me dice que Cartago
fue una antigua ciudad.
Yo me siento a la vez joven y muerta.
(De *La siesta de Epicuro*)

4. SAFO O LA SACUDIDA DE EROS. INFLUENCIA, SUSTRATO Y TRADUCCIÓN

4.1. AMOR, POESÍA, MUERTE

“Los traduzco o los edito o los presento a mis alumnos o los meto en mis poemas”. (Luque, 2008b: 37, 38). Así se refiere Aurora Luque a la forma en que acostumbra a manejar sus referentes literarios, los poetas y poemas que funcionan como fundamento de su universo lírico. En el caso de Safo, un rastreo minucioso muestra al lector un *modus operandi* distinto al usual. Hasta ahora, con Platón, los mitos y sobre todo con Catulo, ha podido comprobarse que la autora incluye, versiona y reescribe versos, poemas completos, imágenes explícitas y personajes en este ejercicio de afiliación de su poesía con lo clásico. Con Safo no se trata de identificar referencias intertextuales concretas sino de reconocer un sustrato constante que actúa como germen y alimento de unos versos que crecen deudores de tal fuente primitiva.

Una manera fiable de iniciar tal indagación tiene su punto de partida en la lectura de los textos teóricos que Luque ha editado sobre la poeta de Lesbos (“Safo” en *Una extraña industria* (2008) o en el prólogo a la traducción que preparó para la editorial Acantilado en 2005). El lector asiduo de Luque reconocerá en las siguientes palabras dedicadas a Safo también las claves exactas de su poesía:

El poeta compone con los materiales que le brinda su propio presente, a partir de sus experiencias más cercanas. Los cambios vertiginosos de la época acentuarán la visión pesimista de la vida. El ser humano es un ser efímero: está “sometido al día”. Se siente indefenso ante los dioses, que actúan abiertamente sobre él, y ante las fuerzas primarias del cosmos: la Fortuna, la Pasión, la Ambición. (Luque, 2008b: 90)

La reformulación de esta idea se halla repetidas veces a lo largo de sus poemarios y es de ello una muestra paradigmática la composición que inaugura su libro *Carpe noctem* (1994), en la que se condensa la idea del hombre sometido al tiempo y a las “fuerzas primarias” como el deseo:

FECHA DE CADUCIDAD⁴⁸

Con el traje de junio

⁴⁸ La autora confiesa que por ese uso de lo cotidiano, especialmente en “Fecha de caducidad”, es deudora de Catulo. Recuérdese, sin embargo, que una de las influencias primitivas del latino es Safo.

la vida se mostraba casi dócil
entre toallas verdes y amarillas
y lycra luminosa compartiendo
fronteras con la piel. Olor a mar templado
y la pereza cómplice
de olas y bañistas: era propicio hundirse
en esas lentejuelas soleadas del agua
o en las selvas pintadas sobre los bañadores,
desmenuzar el velo finísimo de sal
de unos hombros cercanos
y posponer la noche y su aventura.
Parecía la vida un puro litoral
pero avanzó una sombra:
al borrar con saliva la sal de la mañana
pude ver la inscripción junto al omóplato:
FRUTA PERECEDERA. Consumir
de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente
antes que los deseos. No se admiten
reclamaciones.
(De *Carpe noctem*)

La convicción de que el ser humano es un ente “sometido al tiempo” provoca en el individuo un conflicto sin resolución (“Ya no atrapes el día -no se deja,/ no es tan fácil ser dueño del presente,/ persistir en la dicha o detenerla/ para el trámite mínimo de asignarle palabras”): ¿puede ser uno dueño de sí mismo si no lo es de la gestión de su tiempo, del presente, de la dicha o la desgracia? Percatarse de tal realidad –la de saberse a merced de voluntades superiores- propicia la construcción del poema a modo de oración o himno, potenciando un tono de plegaria pagana en los versos. Ocurre especialmente en poemas en los que se otorga mayor protagonismo a la figura de los dioses: es la excusa última que permite insistir en la idea efímera del tiempo que se va y del deseo que desaparece. En su segundo poemario *Problemas de doblaje* se lee:

IV

LOS dioses sólo otorgan una noche
y un himno de nostalgia por esa única noche.

Verso que acaso sacias
quédate en la memoria:
llenarás ese hueco de los labios
donde ya no se espera la saliva de un dios.

Querer debe ser obra de otros seres
que no se rompan, ciegos,
contra la madrugada.
(De *Problemas de doblaje*)

Y en *Camaradas de Ícaro*:

LOS DÍAS VENIDEROS

Los días venideros no llegaron.
Se agotaron fulgentes, en los brindis.
Lo por venir ya estaba caducado
A la hora de soñar.

Os pido, dioses,
Sólo sueños portátiles, menudos,
Cinta para medir el horizonte,
Y días que no engañen, desde lejos,
Como veleros gráciles
Cargados de ataúdes.
(De *Camaradas de Ícaro*)

La invocación a los dioses sabiéndose uno víctima de Thanatos, como ocurre en la composición anterior, es otro aspecto que Luque destaca en la poesía de Safo:

Safo definía la muerte como un mal: los dioses lo han decidido así, ya que ellos morirían si la muerte fuera algo hermoso. Pero repudiaba el canto de duelo entre las paredes de su hogar, que es la casa de las servidoras de las Musas. Este rechazo del dolor ante la muerte enlaza con la certeza de su pervivencia: quienes participan de los dones de las Musas –las rosas de Pieria- viven en la memoria de los días venideros (55C). (Luque, 2008b: 93)

Poesía es, pues, el antídoto contra la destrucción del tiempo y la muerte para la poeta griega. La postura de Luque parece oscilar entre momentos esperanzados en el que la supervivencia en la memoria y en la historia es sólo posible a través del arte, e instantes –en su mayor parte- en que se rinde ante la fuerza invencible del tiempo y su desgaste: “El lenguaje no puede con la muerte./ Tampoco el amor puede, créeme./ Se te va a morir todo entre los brazos.” (Luque, 2003: 17). Parece, sin embargo, que el planteamiento pesimista convive con la admiración que profesa a Safo, pues en los textos teóricos que se vienen mencionando se ocupa reiteradas veces de la triada amor-muerte-poesía como una vinculación surgida de la causa y el efecto, como una correspondencia necesaria y común ante la que el poeta debe en algún momento detenerse⁴⁹: “La fruición erótica en la poesía de Safo presenta en su reverso una fruición tanática. Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen a la eternidad a ese eros letal

⁴⁹ En *La siesta de Epicuro* (2008) Luque plantea esta relación en una serie de haikus titulados “Seis haikus de amor y muerte”.

una vez reducido a palabras en el poema” (Luque, 2008b: 112). Necesariamente “amor” es el inicio y el fin si se cree como Luque que

el centro de la poesía de Safo lo ocupa muy poderosamente Eros. Un eros proyectado en el presente, el pasado y el futuro, un eros que impregna el *tempo* de todas las experiencias, de todas las indagaciones y reflexiones registradas por Safo. Con su rico inventario de fórmulas de súplica, Safo proyecta su deseo hacia un futuro próximo: en el *Himno a Afrodita* recrea el cumplimiento deseado, y anticipa la realización de su sueño erótico. El deseo inmediato y puntual es descrito con eficacia: Eros *amechanon orpeton*, animal que repta incontrolable, Eros violento que se abate como el viento en las montañas sobre las encinas. El amor es dulce y amargo a la vez. El epíteto *glykypikros* alude a sus efectos contrapuestos. El cuerpo acometido por eros es minuciosamente analizado. Eros produce languidez y debilitamiento: *lysimeles* es el término que describe esa disolución de la fuerza de los miembros. Safo hace un recuento magistral de los síntomas físicos de la pasión erótica en 31: temblor, enmudecimiento, sudor, fuego interno bajo la piel, anulación de la vista, de la voz y del oído, palidez extrema, hermanamiento con la muerte. Pero debemos precavernos contra una lectura “sentimental”. Safo describe su pasión como un acontecimiento, no como un sentimiento. “Los temblores que traspasan a Safo no son para ella síntomas de algo, es decir, del amor, sino que son el amor. Cuerpo y alma son lo mismo. Si aplicamos a este poema nuestras modernas perspectivas de lo profundo, lo malentendemos”(Fränkel, 176). (Luque, 2008b: 110, 111)

La cita desvela una de las claves de lectura de Safo pero también una de las pautas poéticas de Luque. La almeriense aclara que para evitar una “lectura sentimental” de Safo debe entenderse que en ella el eros no se cifra en una sensación etérea sin un correlato tangible y corpóreo: el amor son los mismos escalofríos, los temblores, “el fuego interno bajo la piel”. Curiosamente, Aurora Luque rara vez habla de amor en sus poemas. Habla, eso sí, de deseo -más fácilmente identificable con esos “síntomas físicos de la pasión erótica”- hasta el punto de que en su mundo poético tal noción es un elemento omnipresente, desde el que se parte y al que se llega en el discurso sobre el tiempo, la muerte, la vida o la poesía. Y más aún: una de las composiciones que parece tomar como centro la idea de amor acaba por ser no sólo un catálogo de elementos emparentados con el apetito de los cuerpos (como si también para ella “cuerpo y alma” fueran lo mismo) sino una extensa reflexión metapoética que constata el carácter inefable del deseo. Recuérdese aún una vez más el poema VII de los “Nueve poemas sin título” en *Problemas de doblaje* (“TANTO Petrarca Safo Catulo Luis Cernuda/ [...] y su beso sin nombre todavía”) o la continuas referencias que convergen en la idea de que poetizar el deseo es de alguna forma aniquilarlo: “las Musas conducen a la eternidad a

ese eros letal una vez reducido a palabras en el poema”. El eros “reducido a palabras en el poema” demuestra la incapacidad del poeta para representar mediante el lenguaje la verdadera esencia del que existe y del que ama:

Amar es destruir: es construir
el hueco del no-amor,
amueblar con milagros la pira trabajosa
echando al fuego lenguas, carne de ojos vencidos,
piel jubilosa, dulce, nucas saladas, hombros temblorosos,
incinerar silencios y comprobar la altísima
calidad combustible del lenguaje.
Hay estadios del cuerpo a cuerpo a cuerpo
que no alcanzaron nombre en el origen.
Y quién inventa hoy
vocablos para el quicio
fragante de una piel, nombres para los grados de tersura,
acidez o tibieza de un abrazo, quién justificaría
las palabras-tatuaje, las palabras tenaces como un piercing,
las palabras anfibias e ilegítimas.
El poeta ha dejado junto a cada palabra
lo que cada palabra le pidiera al oído:
derramarse indecible en otro cuerpo
o estallar en un verso como válvula.
El poeta, desnudo,
cuelga una percha en un árbol perdido
y las palabras van
al poema a vestirse.
(De *Camaradas del Ícaro*)

Nótese, además, cómo la influencia de Safo en Luque tiene mucho de temático pero también de formal en la recuperación, por ejemplo, de procedimientos propios de la de Mitilene, como es la enumeración:

La enumeración es un recurso característico de la lírica arcaica. Safo deja entrar en sus versos una multitud de objetos cotidianos, que alcanzan calidad de protagonistas en los recuerdos, en los gestos, en el relato de las experiencias compartidas. La enumeración, a veces desnuda y puntual, convoca materialmente su presencia como elementos plenos de significado. Los objetos construyen el escenario envolvente, pero a la vez son sustancia misma del poema: rosas, jacintos, melilotos, hierba fresca, manzanos, guirnalda de apio y de tallos de eneldo; sandalias doradas, mantos, túnicas de color púrpura o azafrán, tocados para el pelo importados de Lidia, perfumes y bálsamos, copas doradas, cojines y blandos lechos... (Luque, 2008b: 109)

En Luque lo son sus elementos cotidianos metamorfoseados en palabras y en catálogos interminables de imágenes que nos remiten una vez y otra a los lugares públicos y a los

recónditos de los cuerpos⁵⁰. Su incorporación en los poemas es una medida para combatir el paso del tiempo y la destrucción del deseo y por ello, otro mecanismo del que Luque parece sentirse deudora es la presentación de la memoria como espacio para la pervivencia “de las experiencias eróticas compartidas”⁵¹:

Una aportación específica de Safo, no registrada anteriormente en poeta alguno, es su reflexión sobre la memoria como lugar de las experiencias eróticas compartidas. [...] El recuerdo se invoca para revivir y actualizar el eros a través de las palabras. La memoria se sustenta en objetos muy concretos y en experiencias reales, no en difusos sentimientos: el lecho en que saciaban el deseo, las coronas de flores, los ricos ungüentos que se aplicaban en la piel, y confiere realidad absoluta a la vida vivida en común por encima del tiempo y del espacio (Gentili 1985a: 84). La memoria funda en la palabra poética un mundo autónomo, y eros perdura en ella por encima de las contingencias vitales. (Luque, 2008b: 111)

También en Luque funciona sustentándose en “objetos muy concretos y en experiencias reales, no en difusos sentimientos” aunque la reflexión sobre el poder de la palabra tenga siempre su lugar en los versos. Esta continua meditación metalingüística vinculada al deseo y la pervivencia en el tiempo es la muestra fehaciente de que la poeta otorga mayor poder al lenguaje que al *eros* posiblemente porque el segundo no existe sin el primero, por lo menos en el espacio del poema:

ALFABETO NOCTURNO

-MAS si la audacia del poeta
fuese la del amante
se escribirían versos con los ángulos
métricamente de los codos,
de rodillas curvadas como rimas,
hemistiquios de los pechos, la cintura
hermosa disyuntiva conjunción
y los pubis un nido de metáforas,
el *locus amoenus* que descifran los labios.
En los ojos los astros de la noche
de Fray Luis de León
y el silencio en la piel, cláusula lenta
de todas las estrofas.
(De *Problemas de doblaje*)

⁵⁰ Como en “Taller de sedería” incluido en *Transitoria*.

⁵¹ Reflexiona igualmente sobre el olvido como destructor del eros en poemas como “Manual del naufrago” incluido en *Carpe noctem* (Centellea el olvido/ sobre un oscuro lecho hecho de tiempos./ Allí el amor es naufrago aliado. Criaturas abisales/ lo devoran: mutilación de un cuerpo/por sus propios deseos.) o en “Síndrome de abstinencia” donde la voz “memoria” es sinónimo esta vez del paso del tiempo: “Qué cualidad letal/ la del amor filtrado en la memoria”.

4.2. LA LUNA O EL C(A)RA(C)TER DE HIPATIA

Otra de las influencias que puede reconocerse de Safo en Luque, siguiendo a Aurora López en su artículo del 2007 “Safo como referente en las poetisas hispanas de siglos XIX y XX”, estaría vinculada al canto a la luna:

[...] el tema de la luna es, en efecto, fundamental en lo que conservamos de la poesía de Safo: recordemos δέδυκε μὲν ἅ σελάννα... “ya se ha puesto la luna...”, fr. 168 B Voigt; ἀστὲρες μὲν ἀμφὶ καλὰν σεάνναν... “las estrellas en torno a la hermosa luna...”, fr. 34 Voigt; πλήρης μὲν ἐφαίνεται ἅ σελάννα “luna aparecía ya la luna”, fr. 154 Voigt; ... ἅ βροδοδάκτυλος <σελάννα> / τάντα περὶ ἔχουσιν ἀστὲρα... “La luna de dedos de rosa / sobresale entre todas las estrellas...” fr. 96 Voigt. No es, por tanto, intrascendente ni injustificada la referencia a Safo como cantora de la luna. (López, 1997: 238)

López recupera las figuras de Rosalía de Castro con su poema “A la luna” de *En las orillas del Sar* y de Carmen Martín Gaité a propósito de la composición “Luna llena” incluida en su poemario *A rachas* (1976), en cuyos versos finales puede leerse:

Te invocaron sin tregua
a lo largo de un río subterráneo
de palabras marchitas
que viene desde Safo y Rosalía
a morir en mi boca...
(Martín Gaité en López, 1997: 238)

En Luque, las referencias a la luna son numerosas (aunque algunas sean circunstanciales o indirectas) y consecuencia en su mayoría de la afiliación que Luque siente con el momento nocturno. Sin embargo, sólo existe un poema incluido en *Camaradas de Ícaro* (2003) en el que parece otorgársele a la luna un protagonismo especial aunque, en contra de lo esperado, acabe derivando en una reflexión sobre la figura histórica que da título al poema, Hipatia, excusa y cauce, a su vez, de una reflexión ulterior sobre la naturaleza del hombre:

EL CRÁTER DE HIPATIA

Canta Albert Pla que la luna se esconde
para *cagar* estrellas.
La idea es vieja, vieja,
como la luna usada y venerable:
la luna se pretende
uno más *inter nos*. Los poetas han puesto
a la luna y al cielo a hacer de todo:

rielar, acompañar, escuchar, tener novio.
Un sideral minuto de silencio
para ella. Por ella:
Hipatia tiene un cráter dedicado,
algún poro lunar, alguna estría
de ese mudo pegote de cal blanca
se llama como ella.
Hipatia, los humanos
no merecen la luna y su misterio
ni tus anhelos libres ni tu nombre.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Sobre el poema, en una entrevista concedida a Javier Almuzara se lee:

J.A. -Hay una figura histórica griega, Hipatia, que hoy tiene un hueco en la Luna pero que no tuvo el lugar que le correspondía en la Tierra. Un poema tuyo alude a aquella inteligencia frustrada. Y no es la única referencia a esas mujeres, islas de luz, que a lo largo de la historia han puesto en evidencia la estupidez que supone prescindir de la mitad del talento humano.

A.L. -No soy programática. No he pretendido la recuperación sistemática de esas figuras. Me han ido llegando en distintas épocas. A Renée Vivien la encontré gracias a Safo. A Mercedes Matamoros también. No se trataba de una ocultación dirigida, pero sí innegable, consentida por una cierta pereza mental (Almuzara, 2004: 44, 45).

La solidaridad histórica que establece Luque con estos personajes se traduce de formas diversas en su obra: a algunas de ellas (Rosa Gálvez, Luisa Sigea, René Vivien) las traduce o las edita. A otras –se ha visto en la frase inicial de este capítulo- las incluye en sus poemas, como a Hipatia. Hipatia era, en palabras de Sócrates Escolástico

[...] una mujer en Alejandría [...], hija del filósofo Teón, que logró tales conocimientos en literatura y ciencia, que sobrepasó en mucho a todos los filósofos de su propio tiempo. Habiendo sucedido a la escuela de Platón y Plotino, explicaba los principios de la filosofía a sus oyentes, muchos de los cuales venían de lejos para recibir su instrucción⁵².

El poema, tomando como pretexto a la luna primero y a Hipatia después, pretende ser una crítica a la naturaleza del hombre y su tendencia a despreciar el ejercicio intelectual o el ansia de conocimiento que mueven los “anhelos libres”. La apelación directa al personaje que ocupa los tres últimos versos del poema representa el clímax de un tono íntimo y fraternal que ha ido fraguándose a lo largo de los versos, desde un inicio

⁵² Más información sobre la figura de Hipatia puede hallarse en *Historia Ecclesiastica*, (libro VII, capítulos 13,14 y 15) de Sócrates Escolástico y en la gran enciclopedia bizantina *Suda*, que se ocupa especialmente de su asesinato y de los aspectos oscuros que lo rodearon.

aparentemente impersonal en el que el sujeto poético no (a)parece implicado. La luna e Hipatia, como resultado de un proceso metonímico, acaban identificándose (“Un sideral minuto de silencio/ para ella. Por ella”) de manera que el gesto de respeto que se demanda para una se requiere también para la otra. La luna como símbolo del conocimiento es una imagen a la que Luque recurre en más de una ocasión, como puede comprobarse en otro poema –incluido esta vez en *Problemas de doblaje*- titulado “El centauro”. Se trata de una composición intensamente sensorial cuyo personaje central es un centauro que representa al poeta y donde “el mar juega a ser el interlocutor” (Luque, 2008b: 44). La función de la luna consiste en simbolizar la puerta al conocimiento en su dimensión mítica y mágica:

EL CENTAURO

La poesía es un centauro
(EZRA POUND)

El centauro camina por los arcos difusos
De las olas tendidas, anhelando, en el astro,
Encontrar las razones de la noche imposible,
Del celeste silencio, del misterio que acecha.

Bajo la luna inmóvil –señal de encantamiento-
Se aproxima hasta el agua y entrega sus anhelos.
A cambio el mar esparce su perfume más puro
Y el esplendor del mármol divino de su fondo.

Un instante la luna revela la respuesta
Y flota un arco iris –un instante tan sólo-.
Oráculo es la luz, intenso y pasajero,
Y veloz se deshace como estrella en la bruma.

Amargo se lamenta Quirón desde la orilla
-esa feliz esencia para siempre es extraña-
e inventa, en su locura, otro gesto más noble.
Olas grises del alba sostuvieron su cuerpo.
(De *Problemas de doblaje*)

Esta faceta de la luna como guía e iluminadora del saber es una imagen que Luque utilizaría posteriormente en *Carpe noctem*, en un poema, “El último Titán”, que es esencialmente una reflexión sobre el lenguaje usado, maltrecho y necesitado de luz nueva y nueva forma, como puede inferirse leyendo tan solo los últimos versos:

[...]

Quién pudiera heredar una lengua de nuevo
tan clara como el brillo directo de una luna
con un brillo que dance y que penetre.
(De *Carpe noctem*)

Las otras referencias a la luna, como apunté antes, se limitan a intervenir en la creación de espacios y atmósferas (“El niño penetraba los paisajes, los cielos/ Diferentes, polícromos, el río ensimismado,/ la fiel metamorfosis de la tierra en febrero,/ las escalas de luces en la noche o el árbol,/ la indiferencia blanca de la luna sin rostro”. (De “Las enfermedades de la infancia”); también en “Algas, esas guirnaldas hippies de las olas./ Gelatina violeta en la mañana/ cuajando el horizonte./ La luna que convierte/ la mar en la cubeta de un fotógrafo” (De “Cabo de gata”) y en “Scintilla stellaris esentiae” donde se lee “Con tanto paraíso entre sus venas/ como en el mar de abril o en la luna creciente”) o bien a funcionar como claves en la creación de discursos comparativos, como ocurre en el caso de los haikus que se recogen en *La siesta de Epicuro*, en el que la luna, símbolo de la pervivencia en el tiempo, actúa como el nexo de unión entre el pasado y el presente:

Antiguo agosto.
El pai-pai de la abuela
quizá la luna
(De *La siesta de Epicuro*)

Siguiendo las palabras de Cardona, Luque mantiene “viva la búsqueda original de la belleza, la sugerencia, la precisión” (Cardona, 2010: 33) del haiku tradicional aunque transgrediendo una de las normas clásicas que propugnaba el rechazo a la inclusión de términos relacionados con la penuria, la vejez, los conflictos o cualquier otra noción negativa en aras de aquellos que hacían referencia a los elementos naturales, el paisaje o la música. La almeriense conserva ese diálogo esencial del hombre con la naturaleza pero esa misma interacción (al percatarse del paso del tiempo, de lo efímero, de la destrucción) es la que imprime un tono pesimista a su condensada expresión:

Noche sola.
Arrugas blancas.
Qué vieja sale la luna
(De *Haikus de Narila*)

Sus haikus “o ‘microbucólicas’ (como ella prefiere llamarlos), son una lograda combinación de esa doble perspectiva clásica y posmoderna a la vez” (Cardona, 2010: 38) y la luna, como se viene demostrando, es un elemento recurrente en esta revisión del poema japonés. Las imágenes sorprendentes que el astro propicia siguen girando en torno al sentimiento de desengaño y de pérdida, que no sólo se ubican en el ya habitual espacio nocturno sino que se justifican en una atmósfera invernal que colabora a su modo en la poetización de un presente hostil donde no parece hallarse la solución para satisfacer las necesidades de la voz en el poema:

Invierno. No sé si mendigar
a la luna de arriba
o a la niña de ayer
(De *Haikus de Narila*)

Curiosamente, la idea se mantiene años después en este haiku incluido en su último libro publicado en 2008. La mirada retrospectiva y la presente, en una fusión con la naturaleza, se condensan en expresiones verdaderamente sugestivas, como esta en la que la luna es el punto de partida de una reflexión sobre el estado de la conciencia o “el alma”:

Luna rallada:
nieve. En el alma, nieve
pisada y negra.
(De *La siesta de Epicuro*)

4.3. EL SALTO DE LEUCAS: CONCLUSIONES

El poema en el que más explícitamente se reconoce la presencia de Safo en Luque (puesto que no sólo se da cabida al personaje sino también a su clave poética) actuará como cierre del espacio dedicado a este referente fundamental. La composición se titula “Cabo de Leucas” y se incluye en *Problemas de doblaje*, donde ya se encuentran cifradas las claves de su poética a pesar de ser sólo su segundo poemario. Son versos inspirados en la figura de la poeta de Mitilene y en ellos pueden hallarse igualmente ciertas imágenes de su poesía que Luque recupera en sus versos para el siglo XXI. El mar, la luna –de nuevo–, los motivos florales, la naturaleza como símbolo y como marco y la poesía aparecen conjugados en este poema-homenaje:

CABO DE LEUCAS

BEBEN en una concha las amigas
en el temblor oscuro de la tarde.

La luna deberá guardar la memoria
de guirnaldas deshechas en la hierba,
de brazos en silencio
en la noche, dadora de caminos
infinitos y bellos:
las violetas, alzadas en el verso,
las desdeñó la historia.

El rocío levanta el último perfume
y deshace las alas tan tenues con que, a veces,
se surge de los sueños.
-Mi cansancio
lo beberán el mar y los corales.
En las noches de agosto se filtrarán los astros
por los diamantes negros hasta el fondo.

Y conoció tus versos
el mar; aún vibran en sus olas: te recita
en madrugadas limpias de navíos.
(De *Problemas de doblaje*)

El título del poema, “Cabo de Leucas” hace referencia al episodio final de la vida de Safo que oscila -al igual que el resto de su biografía- entre la ficción y lo verídico. La anécdota inspiró antes otras manifestaciones poéticas, principalmente en autoras decimonónicas que encontraron en Safo un referente poético y vital en el que apoyarse y con el que identificarse⁵³ aunque quizá el referente de más meritoria mención sea la conocida carta que la poeta le “envía” a Faón en las *Heroidas* de Ovidio y que actúa igualmente como sustrato para las citadas escritoras decimonónicas⁵⁴.

La anécdota gira entorno a la leyenda del salto de Leúcade o Leuca, acantilado desde el que los enamorados (los no correspondidos) se arrojaban para curarse de su mal de amor. Cuenta la leyenda que Safo siguió esos pasos por un discípulo de Afrodita llamado Faón que la había abandonado.

⁵³ Carolina Coronado y su “Salto de Léucades”, Josefa Ugarte Barrientos en “Saffo” o “Último canto de Safo” de Eduarda Moreno Morales. Para un estudio detenido les remito al artículo ya mencionado de Aurora López.

⁵⁴ Igualmente algunos pintores lo tomaron como motivo para sus obras también en el XIX: Antoine-Jean Gros, Edmund Friedrich Kanoldt, Gustave Moreau, Théodore Chassériau e incluso Honoré Daumier.

La composición de Luque recrea sutil y algo herméticamente el episodio del suicidio. La acción del poema se sitúa en el ámbito nocturno (o en la transición de la tarde a la noche) que, como ya se ha comentado en numerosas ocasiones, es un tiempo especialmente caro a la almeriense. La mención a “las amigas” imprime una cierta atmósfera de ritual que se potencia a medida que avanza la composición; en realidad, la presencia de las acompañantes inaugura la convivencia entre los dos aspectos básicos de la figura de Safo: los episodios biográficos y su legado poético, que irán entretendiéndose y confundiendo de inicio a fin. Los primeros se cifran en la anécdota misma; los segundos, en la incorporación de las claves poéticas de la bautizada por Platón la décima Musa: los elementos naturales y concretos, la luna, las violetas (recuérdese la referencia de Alceo quien llamaba a Safo la “coronada de violetas”), las guirnaldas, todas ellas “alzadas en los versos” que desdeñó la historia. Su final, a pesar de todo, es el más halagüeño de entre los posibles:

Y conoció tus versos
el mar; aún vibran en sus olas: te recita
en madrugadas limpias de navíos.

Repárese en la manera en que el elemento natural protagoniza el poema: el mar (de nuevo, como antes fue el interlocutor para el centauro) y la luna (como testigo que “deberá guardar la memoria/ de guirnaldas deshechas en la hierba”) y no el hombre es el elegido para conservar el legado poético: ¿será que la voz todavía cree, como ocurría con Hipatia, que los humanos siguen sin merecer ser ellos los beneficiarios de la poesía?

La secuencia

La luna deberá guardar la memoria
de guirnaldas deshechas en la hierba,
de brazos en silencio
en la noche, dadora de caminos
infinitos y bellos:
las violetas, alzadas en el verso,
las desdeñó la historia.

deja establecido que la naturaleza será la depositaria de una obra que se ha sobrevivido muy fragmentariamente al paso del tiempo y que en ocasiones ha sido relegada a un segundo plano en aras de una serie de episodios biográficos ni tan siquiera

demostrables. La “historia” desdeñosa –es decir, el hombre-, insisto, no es tampoco la elegida ahora.

El logro de la composición de Luque –y no necesariamente por ser un procedimiento original, tal como ocurre en las poetas decimonónicas- reside en la incorporación de una voz poética en primera persona que se identifica con la propia Safo. La novedad reside, a mi parecer, en la naturaleza del discurso más que en el sujeto que lo enuncia. Safo no se despidе en el poema de Luque apelando a un amor no correspondido o al sufrimiento provocado por el abandono de Faón, como sí ocurre en las poetas del XIX. Se despidе con una reflexión sobre la vida y la poesía, sobre un “cansancio” que se convertirá en la ofrenda para “el mar y los corales”, donde todo ello acabará en perfecta fusión con los astros de la noche. Posiblemente el motivo de este cambio de rumbo en el uso del salto de Leucas es también el cambio en el acercamiento a la poeta de Lesbos. A Luque le interesa la labor poética de Safo, sus recursos, la capacidad de la voz lírica para concretar la experiencia vital. Ya no la necesita, como sí las poetas predecesoras, como estandarte de libertad o liberación, como justificación de su labor de poetas. La almeriense se acerca a ella con ojo crítico y curioso, buscando entre los versos los elementos que le permitan entender el mundo circundante, las palabras que se abran en su esencia y que apunten a la verdad del hombre. Así es Safo, dice Luque, “pura médula”, “capacidad de extrañar”, “poesía viva”. Así es también Luque, quien persigue para sí y sus versos lo mismo que valora en los de su referente: la frescura, la novedad, lo inaudito, lo inefable: el *eros* poetizado.

5. EPICURO EN LUQUE O DE “LOS PLACERES SENCILLOS DE LA VIDA”

5.1. EL LUGAR DEL PLACER

La tercera máxima capital de las cuarenta que propuso Epicuro rezaba así: “El límite de la grandeza de los placeres es la eliminación de todo sufrimiento. Donde haya placer, durante el tiempo que sea, no hay pesar ni sufrimiento ni la mezcla de ambos” (Epicuro en García Gual, 2002: 145). En una pugna continua contra el tiempo –“contra el tiempo que sea”-, en la poesía de Aurora Luque la prosecución de los placeres no se limita a la confección de una poética hedonista, sino que alcanza una dimensión metafísica y gnoseológica: el placer –estético, del cuerpo, de la inteligencia- es la base de la vida misma y del conocimiento. La presencia del placer en Luque deberá interpretarse en todas sus vertientes, pero siempre partiendo de la idea esencial que lo construye y justifica: el sujeto poético, consciente de la presencia innegociable del dolor en la vida, elige el placer como arma de combate ante el “pesar”, el “sufrimiento” o “la mezcla de ambos” convirtiéndolo, así, en un salvoconducto que le permita escapar de los momentos hostiles de la existencia. Una de las fuentes donde Luque recoge esta filosofía de vida es la teoría de Epicuro y sus discípulos, así como de todos aquellos poetas latinos herederos de tal sistema filosófico. Josefa Álvarez escribe:

Desde los comienzos de su trayectoria poética, Aurora Luque reivindica, a través de su obra, el hedonismo epicúreo como actitud vital. La poeta andaluza, licenciada en filosofía clásica de formación, se reconoce en este sentido heredera de poetas latinos como Horacio, Virgilio, Ovidio o Catulo que, según sus propias palabras, “llevaron a sus últimas consecuencias el arte de vivir y la estética hedonista de las transgresoras propuestas epicúreas” (Álvarez, 2010: 49)

No se trata, una vez más, de rastrear en las páginas de Luque referencias incluidas impecablemente o de manera fiel, sino de percibir cómo la influencia de Epicuro tiene un peso sustancial en la creación de una poética propia que, como se viene diciendo, busca esencialmente la consecución del placer en la vida y en la poesía y constituirse como una defensa contra el tiempo. Las siguientes páginas, pues, analizarán las influencias que se reconocen de las teorías de Epicuro en los versos de Luque considerando asimismo las reescrituras luqueanas, es decir, las aportaciones originales de esta autora almeriense que se apropia de sus referentes y los transforma ante la necesidad de expresar su voz en el presente.

5.2. EPICURO EN DUERMEVELA

La influencia de Epicuro en la poesía de Luque deviene mayor y más explícita a medida que avanzan los años y las publicaciones de forma que “su activismo epicúreo llega a un punto culminante en el último poemario, *La siesta de Epicuro*” (Álvarez, 2010: 49). Tanto es así que el libro podría considerarse en su totalidad un homenaje al epicureismo y al *modus vivendi* que el Maestro y sus discípulos practicaron.

La presencia de Epicuro puede rastrearse en los membretes que presiden las diversas partes en que se divide el poemario. Los personajes elegidos -además de Epicuro que da nombre a la primera parte con un sintagma homónimo al título- son epicúreos tardíos, que divulgaron y practicaron las doctrinas del jardín más o menos convenientemente adaptadas a su tiempo. Lucrecio, Pisón y Filodemo son los presidentes de las tres últimas partes. La segunda, que viene titulada “La biblioteca de Pisón” y la tercera “El jardín de Filodemo” pueden hacer referencia a lo que ella versifica de la siguiente forma en uno de los poemas esenciales del libro:

me quedé en la Ciudad, en la Roma dorada,
asfixiante y deshecha de los paganos últimos
que perdieron la quinta en la Campania.

La clave para descifrar los títulos está contenida en el último sintagma: “la quinta en la Campania” (y, claro, a los que la habitaban: “los paganos últimos”). En esa región del sur de Italia, la Campania, se encuentra lo que se conoce hoy como la Villa de los Papiros⁵⁵, una quinta perteneciente a Lucio Calpurnio Pisón Cesonino (el Pisón de Luque) donde Filodemo de Gádara reunió una biblioteca eminentemente en griego e inminentemente epicúrea. Josefa Álvarez añade:

Nunca existió, sin embargo, un “Jardín de Filodemo”, pero sí se reunió en Herculano, en torno a su figura y a la de Siro, un grupo, cohesionado tanto por la amistad como por los intereses filosóficos, formado por los poetas Virgilio, Quintilio, Varo, Plotio Tuca y Vario Rufo, al que, al parecer, se sumaba ocasionalmente Horacio (Thibodeau 248-251). En su ensoñación del mundo grecorromano, Aurora Luque imagina este cenáculo filosófico-poético en el que las ideas del maestro Epicuro habrían alcanzado un desarrollo más rico, dando

⁵⁵ Información detallada sobre la historia y características arquitectónicas de la villa se encuentran en el artículo de Umberto Papalardo “La villa de los papiros de Herculano” publicado por el Instituto Lucio Anneo Séneca en 2004.

espacio tanto a la poesía como al amor que aquel rechazaba como disturbios para el alma. (Álvarez, 2010: 55)

Quizá algo de ensoñación subyaga en la creación de este “cenáculo filosófico-poético”, aunque lo cierto es que la recta comprensión de la referencias tras los títulos demuestra el dominio que ostenta Luque de las costumbres y anécdotas de aquellos personajes, que efectivamente se reunían en una villa de la Campania, convirtiendo aquel espacio en un núcleo fundamental en la difusión de las ideas de Epicuro. Por qué no hablar, pues, de un nuevo jardín: el que acogió el epicureismo tamizado por los lustros, ciertamente más flexible en la aceptación de la poesía o en el ejercicio del amor, asuntos ambos de capital importancia en la poesía de Luque.

Parece evidenciarse con ello que la elección de estos epicúreos tardíos no es baladí. Carlos García Gual, en su aclaratorio estudio sobre *Epicuro* traza una breve semblanza de Lucrecio y de Filodemo. Sobre el primero se lee:

Sobre la vida del autor del *De rerum natura*, el más grande poema didáctico filosófico del mundo latino y de toda la literatura occidental, poquísimo sabemos, al margen de su misma obra [...]. La breve e inquietante noticia que nos da sobre él San Jerónimo [...] ha sido discutida una y otra vez. Ese poeta que se volvió loco por un filtro de amor y que se suicidó a los cuarenta y cuatro años, tras haber compuesto su poema en los intervalos de su locura, parece surgido de una ficción romántica no exenta de maliciosa ironía. Pero, a la vez, esa ficción parece demasiado brillante para proceder, sin base, de la imaginación ingenua de San Jerónimo. (García Gual, 2006: 233)

En efecto, poco se sabe de la vida de Lucrecio y menos de su muerte. Sí se conoce, por contra, la filiación epicúrea que justifica su inclusión en el volumen de Luque. Sobre el otro personaje, Filodemo, García Gual escribe:

En un cierto contraste con la figura solitaria de Lucrecio, evocaremos ahora la silueta de otro epicúreo del siglo I, que también ejerció como poeta: Filodemo de Gádara. Desde su Siria natal Filodemo viajó hasta Atenas y desde allí se vino a Herculano, para establecerse allí, en la hermosa Campiña cercana a Nápoles, al amparo de su amigo y patrón el influyente político Lucio Calpurnio Pisón. En la Campania había ya un cierto número de epicúreos, cultos y refinados, y la casa de Filodemo fue seguramente el centro de reuniones de estos amigos filósofos. (García Gual, 2006: 237)

El mismo Filodemo es, por tanto, la clave para entender la presencia de Pisón en el título de la última parte de *La siesta de Epicuro*. De nuevo García Gual arroja luz sobre el asunto:

“Filodemo logró reunir una excelente biblioteca de textos epicúreos [...]. Es muy poco lo que sabemos sobre [su] vida. [...] Junto a la espléndida «villa» de Pisón –a quien pertenecería la biblioteca cuidada por él- tenía su casa, una modesta «choza» en comparación con las suntuosas mansiones de su amigo”. (García Gual, 2006: 237, 239)

La presencia de Filodemo y sobre todo la de Lucrecio puede hacernos pensar que, a pesar de las reticencias iniciales del propio Epicuro, Luque reivindica a los epicúreos-poetas para poder conciliar de esta forma su filosofía de vida y su quehacer literario o, en otras palabras, su *modus vivendi* y su poética, que en ella, como en tantos otros poetas coetáneos, acaba siendo una misma cosa. No en vano, escribió en otro lugar que “hay un compromiso con la Belleza y con el Placer: los poetas son generosos donantes altruistas de esos órganos vitales propios” (Luque, 2008b: 22). Y, finalmente, como parece querer sugerir Josefa Álvarez, a Luque le interesa un epicureismo amplio que le permita -además de crear un espacio lícito para la poesía- satisfacer su deseo de exprimir el instante y la dicha a partir de un eros que, aunque no siempre complaciente, en la mayoría de los casos transporta al sujeto a una dimensión ulterior y perfeccionada del momento cotidiano. Asimismo, este neoepicureísmo que propugna Luque basa su doctrina en la celebración de los sentidos, no sólo como vía de conocimiento (en este caso sí parece respetar los preceptos originales), sino también como medio para el disfrute y el placer:

Vivir es celebrar la propia vida,
su consistir en canto luminoso,
su textura de jugo recién hecho.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Al camino o a este “celebrar la propia vida” puede llegarse a través de senderos diversos. Uno de ellos es la memoria. La recuperación de los momentos felices del pasado proporciona placer en el presente, según señala Epicuro, por ejemplo, en su última epístola, dirigida a Idomeneo:

Mientras transcurre este día feliz, que es a la vez el último de mi vida, te escribo estas líneas. Los dolores de mi estómago y vejiga prosiguen su curso, sin admitir ya incremento en su extrema condición. Pero a todo ello se opone el gozo del alma por el recuerdo de nuestras pasadas conversaciones filosóficas. (García Gual, 2006: 57)

En Luque la conciencia de que la memoria es la depositaria de los momentos felices de la vida se encuentra ya en los primeros poemarios, como puede constatarse en estos versos extraídos “Nueve poemas sin título” en *Problemas de doblaje* (1990) donde la poesía y la memoria confluyen para recuperar reflejos del pasado que hoy “ya no se esperan”:

Verso que acaso sacias
quédate en la memoria;
llenarás ese hueco de los labios
donde ya no se espera la saliva de un dios
(De *Problemas de doblaje*)

Y de la misma forma, la memoria como continente de estos intervalos dichosos de la existencia es lo único que sobrevive cuando el resto ha desaparecido:

Nadie pudo ofrecer
otra cosa a la muerte
que una carne extenuada,
surcada de memorias.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Sin embargo, la composición en la que más claramente se refleja la filiación epicúrea de Luque antes de la explosión que acontece en *La siesta de Epicuro* se ubica en *Camaradas de Ícaro*, su libro anterior y se titula “La poesía no ha caído en desgracia”. También la memoria es el bálsamo que consuela ante “la muerte” o “la no prolongación”:

Penoso es que el presente reconozca
en sí mismo futuros motivos de elegía,
que se sepa exaltado de otra temperatura
por breves horas sólo. Pero basta un periplo,
basta un itinerario. Si acude la memoria –su garfio de
palabras-
no importará la muerte, la no prolongación.
No importará la muerte.
[...]
Al presente voraz basta con arañarle
una noche, esa noche, antídoto de orgullo
contra toda la muerte.

(De *Camaradas de Ícaro*)

Curiosamente Luque escribe después de haber publicado el libro al que pertenece el

poema: “Es hora, pues, de deshacerse de los prestigios de la noche, de sus fardos desolados, de los triunfos parciales de la muerte. Es la hora de una poética neoepicúrea rotunda y militante, que desenganche a los poetas del carro de Saturno” (Luque, 2008b: 35). La voluntad de afiliarse a una poética sin tiempo (o que los englobe todos) – precisamente eso es desengancharse “del carro de Saturno” – se representa en el poema con la anulación del futuro y el desprecio del presente; sin embargo, no del todo liberada de la estela de Cronos, Luque recurre todavía al tiempo de la noche porque es, al igual que la memoria, el testafarro de los momentos de plenitud. Y conociendo las herramientas de las que se sirve, sus lugares comunes y sus técnicas, el lector puede comprender que la conjunción entre la memoria y la noche conducen al sujeto a una suerte de salvación siempre cifrada en el deseo de los cuerpos y el erotismo. El demostrativo en el sintagma final “esa noche” (frente a “una noche” cualquiera) apela al tiempo especial que no se olvida, a los tiempos míticos que configuran el mosaico de una vida (cuanto se salva del olvido) y su memoria. Finalmente, el tercer elemento que debiera añadirse a la memoria y a la noche sería la poesía misma: “La escritura como reviviscencia del placer, como medio de incorporar sensualmente las pertenencias del pasado al equipaje del presente” (Luque, 2008b: 151). En la composición que ahora se analiza, “la escritura como reviviscencia del placer” actúa en una doble dimensión: la de la propia producción –se hablaría, pues, de un sentido metapoético– y la de la producción ajena –dando paso, así, al ejercicio intertextual. Precisamente, los versos citados pertenecen a un poema titulado “La poesía no ha caído en desgracia”, clara referencia al poeta Juan Carlos Mestre como ella misma aclara en el segundo verso (“*Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol/ dice Mestre, el poeta*”).

Tal como se apuntó anteriormente, Luque incorpora en sus obra versos de otros poetas con los que se siente hermanada en mayor o menor medida. Juan Carlos Mestre (León, 1957) es uno de aquellos con los que comparte referentes, incluso más allá de los clásicos –pienso en Keats–, aunque sean éstos los que le interesan especialmente a la poeta. El viaje que inicia Mestre rumbo a Lesbos en su poemario de 1983 *La visita de Safo*, propicia que el sujeto poético de Luque emprenda asimismo igual periplo, reflexionando como, ya se ha dicho antes, sobre el sentido del tiempo y de la memoria. Por el hecho mismo de que tal viaje y tal reflexión nazcan de la lectura y la escritura, la poesía no puede caer en desgracia y de ahí el título del poema, inspirado en el del poemario que Mestre publicó en 1992 (*La poesía ha caído en desgracia*), aunque se subvierta su significado. Más allá de todo ello, de la cita concreta y del autor elegido, la

relación de la autora con la lectura y el encuentro con diversos autores y libros tiene especialmente que ver con su visión epicúrea del placer:

Si el trato con el libro merece estar entre nuestras costumbres es por su capacidad para producir placer. Como tal se le pueden aplicar los consabidos cálculos epicúreos: puede contribuir al bien supremo: “Decimos que el placer es el principio y fin de la vida feliz” Si la lectura no nos procura placer no hay por qué dedicarse a ella, ya que se convertirá en fuente de hastío, displacer y aun de dolor insoportable. (Luque, 2008b: 59)

Ahondando en esta misma dirección, debe incluirse un poema perteneciente a *La siesta de Epicuro* en el que se confiesa que la filiación por las teorías del Maestro viene quizás justificada por una lectura de la infancia:

EPICURO EN LA QUINTA AVENIDA

*Quiero leer todo el
libro de la vida, y así que haya concluido
su última página, lo cerraré con serenidad y calma*
CARDENAL WISEMAN, *Fabiola*

En la Quinta Avenida, restaurante *Epicure*.
Sopa de tortellini, bocadillos con recula.
Esa Italia adoptada por Manhattan y Coppola
qué poco ya que ver con la mía, la antigua,
la caducada y vieja. Yo quería tener, con Fabiola,
mi quinta en la Campania.
La cárcel Mamertita, las turbias catacumbas
cruzadas por antorchas milagrosas, el estilete cruel
de la joven patricia... Soñar con esos cielos de azucena
de Cecilia y de Inés. Pero al final
-comenzaba mi vida: al acabar el libro-
me quedé en la Ciudad, en la Roma dorada,
asfixiante y deshecha de los paganos últimos
que perdieron la quinta en la Campania.
Tal vez el Cardenal me hizo epicúrea.
(De *La siesta de Epicuro*)

Quizás el lector conocedor de la obra del Cardenal Wiseman se sienta algo desorientado ante la confesión de la voz poética en “Epicuro en la Quinta Avenida”. La referencia debe entenderse en su justa medida y la clave reside, precisamente, en la experiencia de la niñez que la propia autora desvela. Reflexionando sobre las primeras lecturas y sobre los efectos que éstas y otras posteriores provocan en los lectores apasionados, Luque establece a modo de anécdota cuatro posibles patologías o dolencias de los que éstos

pueden aquejarse: “la alergia a la rutina o síndrome *von Aschenbach*, el dolor por la falta de libro nuevo, el síndrome de la vida paralela y el vértigo narcótico”. (Luque, 2008b:). La penúltima que está estrechamente vinculada a la lectura de *Fabiola*:

[...] Yo ya había vivido otra vida paralela, más intensa aún. Mi madre me había regalado *Fabiola*, la novela coral del Cardenal Wiseman que narra la vida y el martirio de numerosos santos y mártires en manos de los feroces romanos de un imperio decadente. Santa Inés, santa Cecilia, san Sebastián, san Pancracio: yo he presenciado sus martirios y torturas, y –lo confieso- disfrutaba con ello a la vez que me embargaba un potentísimo y encantador deseo de emularlos. Pero reconozco que prefería reconocirme en la patricia Fabiola, una romana altiva y guapa que anduvo medio enamorada del apuesto san Sebastián. Me proporcionó largas horas de beatitud esta novela: visité las idílicas quintas de la Campania, recorrí las catacumbas con el vacilante Torcuato y todavía veo el borbotón de sangre que hizo brotar la pantera del cuerpo juvenil de Pancracio ante los ojos de su madre Lucina, y cómo los cristianos se arrojaban sobre la sangre para empapar esponjas. No pueden imaginarse la emoción que me embargó, cuando, muchos años después, descubrí en Sevilla una calle dedicada a Fabiola, a aquella misma Fabiola en cuya piel yo había vivido tanto y con tanta intensidad. (Luque, 2008b: 52, 53)

Vida (aunque la imaginaria), lectura y placer (esa “beatitud”, la felicidad) parecen conjugarse en la poesía de Luque como el reducto donde Epicuro sobrevive a su anchas. En la primera noticia que se tiene de Fabiola en la novela (en el capítulo cuatro de los cincuenta y cuatro que la componen) se lee lo siguiente:

Abandonada, puede decirse, a sí misma, había leído mucho, sobre todo libros serios y profundos, y se había declarado partidaria acérrima de cierto epicureísmo intelectual que durante mucho tiempo estuvo en boga entre los romanos. [...] Sólo creía en la vida presente, y no se acordaba más que de sus placeres, su bien por fortuna el orgullo escudaba su virtud. (Wiseman, 2007: 20, 21)

Y para la siguiente mención del epicureísmo, que desvela asimismo el origen de la cita que encabeza el poema, de nuevo Wiseman pone en boca de Fabiola:

-Pues por lo que a mi se refiere –replicó Fabiola-, opino como Epicuro. Este mundo es un festín que dejaré de buen grado cuando esté saciada y no antes. Quiero leer todo el libro de la vida, y, cuando haya leído su última página lo cerraré tranquilamente (Wiseman: 2007: 179)

A quien Fabiola replica es nada menos que a Sebastián (cuya identidad es fácil de averiguar mencionando sólo alguno de los nombres de los otros mártires cristianos protagonistas: Pancracio, Cecilia, Inés) porque, tal como se leyó en la cita de Luque,

Fabiola es una novela de 1854 ambientada en Roma a finales del siglo III y principio del siglo IV d.C. donde la trama se desarrolla en los momentos previos a la llamada “Gran persecución” o la persecución de Diocleciano, la última contra los cristianos en el Imperio Romano. La representación de los personajes en la novela se construye a partir de un maniqueísmo exaltado según el cual los cristianos son dechados de virtud y sacrificio y los paganos, pecadores crueles sin compasión. Entre ambos, Wiseman sitúa a Fabiola, quien, aunque confesa epicúrea durante toda la novela, finalmente acaba convirtiéndose al cristianismo. Las dos citas extraídas ilustran su filiación inicial a las teorías de Epicuro, aunque su presentación (en boca de la protagonista y en la del resto de personajes) constituya un ejemplo de la mala lectura y el peor entendimiento que ha planeado sobre las doctrinas de Epicuro desde su nacimiento. El epicureismo del que habla Wiseman no es el de los últimos paganos –que para Luque son aquellos que se reunían en torno a la biblioteca de Pisón y Filodemo- sino el de los que asimilaban el placer a las orgías y los banquetes opulentos, al lujo y la frivolidad, simplemente.

Lo curioso en el poema de Luque, además de las referencias concretas a la novela y sus detalles (“la cárcel Mamertita” -donde los condenados a muerte esperaban la hora de su ejecución-, “el estilete cruel” con el que Fabiola hiere a su criada Syra –quien la convertirá al cristianismo- al inicio de la novela, la referencia a dos personajes esenciales como son Cecilia -una niña ciega y mendiga- e Inés -la prima cristiana de Fabiola-, dos de las primeras en someterse al tribunal romano y ser martirizadas) es que sitúa a Epicuro en dos momentos diferentes de la historia, uno real y otro ficticio, a los que no pertenece. El real lo vincula a un restaurante de la Quinta Avenida de Manhattan que lleva su nombre (“The Fifth Avenue Epicure”, en la quinta con la diecinueve oeste). El espacio urbano y moderno (“la Italia adoptada por Manhattan y Coppola) y la revisión sobre lo que representa la conduce en un ejercicio nostálgico a su Italia “antigua, la caducada y vieja” que nada tiene que ver con la imagen que se vende hoy en la Gran Manzana. “Su” Italia es aquella que actúa como trasfondo en *Fabiola*, aquella Italia de las quintas donde los espacios eran propicios para la lectura y el reposo y que configura el segundo momento, el ficticio, en el que se sitúa a Epicuro en el poema. Así describe Wiseman la actividad de Fabiola en su quinta de Gaeta, y la quinta misma:

Las colinas Sabina, Tusculana y Albana estaban cubiertas de magníficas quintas
y, al acercarse octubre, mes que en Italia es delicioso, se abrían para las

habitaran sus propietarios. A una de estas quintas se había trasladado Fabiola [...]. Se hallaba en la vertiente de la colina que descende a la bahía de Gaeta y, como su palacio de la ciudad, estaba lujosamente amueblado. Desde la azotea se divisaban las azuladas aguas de la apacible bahía, surcada por las blancas velas de innumerables galeras, esquifes, lanchas y barcas de pescadores. Una galería de celosías, tapizada con enredaderas, conducía a los baños y, a medio camino, una abertura daba paso a un bosquecillo de verde y fina hierba, manteniendo su frescura un manantial que brotaba de rocas artificiales, y caía en una cavidad natural, donde se agitaba, rebosando por algún trecho en ondas, y con suave murmullo corría a mezclarse con el mar. [...] [Fabiola] estaba casi siempre sola disfrutando de tan delicioso retiro y, aunque había en la quinta una bien provista biblioteca, llevaba consigo un buen número de libros de sus autores favoritos y otras producciones nuevas de amena y frívola lectura, de las cuales se procuraba a elevado precio una de las primeras copias. Todas las mañanas pasaba varias horas en el sitio que acabamos de describir, con un cesto de libros a su lado, de los que escogía ya éste de aquí, ya el de más allá. (Wiseman, 2007: 107, 108)

Posiblemente esta afición lectora y cierta heroicidad que rodea la figura de Fabiola a lo largo de la novela propiciaran la intensa identificación que se ha referido ya entre la niña Luque y el personaje protagonista. La reflexión en el presente sobre esta anécdota del pasado va conduciendo al lector hacia la clave, que se halla al final del poema: el sujeto poético (digamos que el trasunto de Luque) decide apropiarse de la Roma pagana, precisamente la condenada en las páginas de Wiseman, “la asfixiante y desecha”, la dorada, que representa por propia elección no sólo una preferencia literaria sino una alternativa vital en la que se acababa por sanar de aquella patología que Luque bautizó como “el síndrome de la vida paralela”. Por ello escribe: “comenzaba mi vida: al acabar el libro”. De nuevo es oportuno insistir en la idea que ya se mencionó antes: bien como ejemplo *ex contra* bien como camino a seguir: “La literatura es un formidable alimento intelectual: con los libros, en los libros, el saber se convierte en placer y el placer en inteligencia⁵⁶.” (Luque, 2008b: 73)

⁵⁶ Un ejercicio intertextual más puede reconocerse en “Epicuro en la Quinta Avenida”. La última referencia a la quinta en la Campania dirige la vista hacia los últimos paganos de Luque, el cenáculo epicureista que ya se mencionó al inicio de este análisis y el juego continuo de pasado-presente con la polisémica voz “quinta”, conduce al lector desde Manhattan hasta la Roma de principios de milenio y viceversa, de la *quinta* Avenida a la *quinta* en la Campania.

5.3. “LA MUERTE NO ES NADA PARA NOSOTROS”

Otro de los aspectos del epicureísmo que debe considerarse es la muerte como fin. Aunque sí se reconociera en el cenáculo del jardín la distinción el cuerpo del alma, ambos acababan desapareciendo en el momento final, de modo que las teorías epicúreas no contemplaban la vida después de la muerte. Aclara Carlos García Gual:

Para Epicuro, como antes para Demócrito, el alma, que es corporal y un agregado de átomos sutiles, perece con el cuerpo –la «carne»- al que estaba unida. Cuando el organismo humano deja de funcionar, los átomos del alma se desvanecen y dispersan, al quebrarse la asociación psicosomática que era el ser viviente. La *psyché* no tiene capacidad de supervivencia ni de sensación fuera de este organismo. Nace con el cuerpo entero y muere con él. (García Gual, 2006: 186)

La idea aparece dibujada en varios momentos de la producción de Luque aunque, como bien indica Díaz de Castro “siempre desde una aceptación lúcida, desde una resignación no exenta de ironía” (Díaz de Castro, 2003).

Me vienen a la mente unos versos de “Después del THE END” en el poemario *Problemas de doblaje* que con esa resignada lucidez –y siempre desde los hallazgos expresivos tan propios en Luque- se ejemplifica lo anterior:

Nunca habrá una respuesta
tan clara y tan inhóspita:
la vida inútilmente
cortándole las venas al destino.
(De *Problemas de doblaje*)

Tan solo algunos extractos más servirán para reafirmar lo que se viene exponiendo. En *Carpe noctem* (1994) varios poemas esenciales⁵⁷ giran en torno a esta premisa aunque es “El río subterráneo” el que cifra la idea de forma más explícita:

Las noches empapadas de palabras difíciles,
la noche en la que bebo,

⁵⁷ Por ejemplo, se insinúa en “Fecha de caducidad” donde la idea de la muerte acaba por dominar la composición: Parecía la vida un puro litoral/ pero avanzó una sombra:/ al borrar con saliva/ la sal de la mañana/ pude ver la inscripción junto al omóplato:/ FRUTA PERECEDERA./ Consumir/ de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente,/ antes que los deseos. No se admiten/ reclamaciones.

la de palabras húmedas de ti:
toda memoria muere con su cráneo,
toda memoria anula sus servicios,
su paso por los días y tus ojos
oscuros como el fondo
donde el amor se nutre.
(De *Carpe noctem*)

La idea de que “toda memoria muere con su cráneo” es una constante que aparecerá todavía de forma más explícita y cruda en poemarios posteriores, como en *Camaradas de Ícaro*, libro presidido por un omnipresente desengaño ante la vida. En uno de los poemas, “Casus belli” puede leerse:

El lenguaje no puede con la muerte.
Tampoco el amor puede, créeme.
Se te va a morir a morir todo entre los brazos.
(De *Camaradas de Ícaro*)

La dinámica del poemario propicia esa línea de pesimismo como norma general aunque haya cabida (mínima, eso sí) para la sombra de Epicuro, proyectada desde una perspectiva en la que se apela a los placeres de la vida. En contra de lo que popularmente se entiende, la doctrina epicúrea no se caracteriza, ya se dijo antes, por el exceso o el despilfarro. El sujeto poético, diestro conocedor de tal base filosófica se afilia a su esencia a “los placeres sencillos de la vida”:

LOS PUENTES INFLAMABLES

A punto de cruzar
ese puente del medio del camino
cuando vas eligiendo *malgré toi*
los llamados placeres sencillos de la vida
-sabiendo que, en el fondo, te eligen a ti ellos,
te suman a su séquito caduco-
simplificas el cálculo del mundo: hasta de la belleza
que presumías tan incalculable.
Y descubres que todo se reduce
a viajar de lo mucho a lo muy menos,
de lo poblado al viento del desierto,
del exceso a lo escaso,
a declinar sin más, intransitivamente,
a cambiar los magníficos plurales
por un acorralado singular
enarbolando alguna resistencia...

Los puentes inflamables

del medio camino de la vida.
(De *Camaradas de Ícaro*)

Estos “placeres sencillos de la vida”, no obstante, no acaban de desprenderse de la conciencia de finitud, no dejan de ser un “séquito caduco”. Tomar conciencia de ello propia reflexiones como las que se incluyen en otra composición, “Los días venideros” de “*Camaradas de Ícaro*”

Os pido, dioses,
sólo sueños portátiles, menudos,
cinta para medir el horizonte,
y días que no engañen, desde lejos,
como veleros gráciles
cargados de atúdes.
(De *Camaradas de Ícaro*)

La persecución de la sencillez, de la esencia verdadera de la cosas y del estado atarácico que propicia la vida feliz se plantea de forma repetida en el repertorio poético de Luque. Sin embargo, puede reconocerse entre el fragmento anterior y el siguiente que se presenta una evolución en la voz y la expresión del deseo: la confianza en los dioses desaparece y se intensifica el discurso cercano del fluir de la conciencia, abandonando plegarias y oraciones que ya no son válidas para un sujeto descreído y decepcionado por los mecanismos que rigen la existencia. La propia conversación con uno mismo, donde no hay espacio para máscaras ni fingimientos, coloca al sujeto en una tesitura desencantada donde la necesidad que apremia no es otra que la destrucción de un pasado de “atuendos de palabras”, “certidumbres añosas”, “falacias y fábulas”. Se persigue, pues, la vuelta a la inocencia: un nuevo principio sin peso en las espaldas o en la memoria:

LA SIESTA DE EPICURO

Ojalá que los dioses
me abandonaran. Todos.
Despertarme, de pronto,
desprovista de mapas,
limpia de certidumbres
añosas, despojada
de falacias y fábulas,
desnuda de pronombres
y atuendos de palabras
-sobre todo.
Ojalá

que los dioses, cortesés,
todos me abandonarán.
(De *La siesta de Epicuro*)

5.4. EL FIN DE LA SIESTA: CONCLUSIONES

No todo, sin embargo, se plantea de semejante guisa en la poesía de Luque. El cambio de tono sustancial que se reconoce de *Camaradas de Ícaro* a *La siesta de Epicuro* permite no sólo que el sujeto poético se vea desvinculado del carro de Saturno sino también del de Thanatos. Una vez más o menos asumido el hecho inevitable de la muerte, la voz poética se decanta por una reflexión sobre la vida que, como se viene demostrando, acaba girando en torno a la concordia y exploración de los placeres. La reflexión que se inicia con el primer verso de *La siesta de Epicuro* llega a su fin con la última composición, alegato al disfrute de la vida y al aprovechamiento del momento. La sección última, titulada “La tumba de Lucrecio” se introduce con una cita de Epicuro, su “Máxima XX”:

Pero el pensamiento, que se ha dado cuenta del fin y límite de la carne, y que ha diluido los temores de la eternidad, nos prepara una vida perfecta, y para nada precisamos ya de un tiempo infinito. Porque ya no se rehúye el placer. Y cuando las circunstancias nos llevan al momento de dejar la vida, no nos vamos de ella con el sentimiento de que algo nos faltó para haberla llevado mejor.
(Luque, 2008a: 79)

La composición que cierra el libro es la traslación poética de la máxima que funciona como cita. Diría que condensa la filosofía epicúrea en sus términos esenciales: la importancia de los sentidos como punto de partida de todo conocimiento y de los juicios que se emiten sobre él, la defensa de los placeres de la vida, la idea de la muerte, la necesidad de exprimir el momento presente:

EN RADIO TRES

Escucho en Radio Tres
en versión brasilera
-que es como si batiesen los sonidos
con la pulpa del sol-
Cheek to cheek y *Moon River*.
Una cerveza Alhambra de reserva
colabora a su modo en el *bienser*.
Y el cuerpo quiere abrir, completo de sí mismo,
las puertas del verano.

Los sentidos son hoy
esos dioses alegres y fuertes de los mitos.
Reinauguran el mundo,
lo cifran,
lo consisten:
la puerta del oído,
la puerta de la lengua,
la puerta de los párpados.
Ícaros,
Hermes,
Iris.

Ahora que ya sé
lo que roba la muerte
me importa mucho el aire de esta noche
mitogénico, vivo, generoso.
(De *La siesta de Epicuro*)

La estela horaciana del *Carpe diem* subyace en toda la composición, aunque se reconoce con mayor intensidad a medida que se acerca el final. La propia Luque ya había reflexionado sobre la herencia epicúrea de Horacio (“El latino recogió con lucidez la herencia de Epicuro de manos de uno de sus maestros en el cenáculo de Campania, el poeta y filósofo Filodemo de Gádara. Horacio acertó a cumplir en sus escritos una poética epicúrea militante que superaba y se distanciaba a la vez de las ideas fundacionales de la escuela” (Luque, 2008b:25)) y quizás no sea descabellado pensar que toda su poesía –aunque de una forma progresivamente más acentuada y consciente en las últimas publicaciones- es una muestra de todas las herencias en las que Epicuro y Horacio se fusionan en un canto a los placeres y a la vida. Una actitud necesariamente lúcida que sólo alcanzan, precisamente, todos aquellos que saben “lo que roba la muerte”: “Desde su siesta intemporal, Epicuro sonrío de nuevo y Horacio, generoso, nos permite que lo plaguiemos incesantemente. Una vez más, *carpe noctem*”. (Luque, 2008b: 39). Una vez más, *carpe vitam*.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de los cinco capítulos dedicados al estudio de las intertextualidades clásicas en la poesía de Aurora Luque han ido planteándose una serie de cuestiones formales, temáticas y de contenido sobre el uso de los referentes clásicos que podrían reducirse, en realidad, a una única incógnita: ¿qué le debe Luque a la tradición grecolatina? La respuesta es sencilla: el origen, el génesis, el punto de partida de su camino poético. En una de las entrevistas publicadas en la revista *Clarín*, la autora confiesa que “la poesía me llevó a Grecia. [...] quería empezar por el principio. Y por eso hice Clásicas, para estudiar la poesía grecolatina. El conocimiento, precario en los inicios, de esas lenguas madre fue mi enganche poético” (Almuzara, 2003: 44).

Ya desde ese “principio” la voz de Luque ha precisado de los clásicos aspectos dispares dependiendo de sus necesidades poéticas y a todos ellos los ha incluido potenciando siempre un discurso coherente con su voz y con el poemario como conjunto. Sirva como ejemplo la figura de Ícaro, símbolo del poeta y balaustre de un libro (al que le da título, *Camaradas de Ícaro*) en el que la reflexión metapoética es esencial y cuya cuarta parte se concibe, sin ir más lejos, como un homenaje “a poetas camaradas” (Luque, 2008b: 34); o la figura de Pandora en “Aviso de correos”, recuperada para ser la voz nueva de un lenguaje revisado y de un mito, el del papel de la mujer en la historia, también reconsiderado precisamente en un poemario que se cierra con una extensa composición narrativa dedicada a la figura de otra mujer, Tránsito Luque Ladrón de Guevara, “hermana de un bisabuelo paterno” (Palma, 1998: 23) y símbolo privado de “lo intransitivas que son las vidas, discontinuidad de la memoria” (Palma, 1998: 23).

Platón, por su parte, interviene en dos planos histórico-temporales clave en la poesía de Luque; recuérdese, por ejemplo, que actúa en “Himno a la lentitud” como el unificador de dos discursos amorosos, uno clásico y otro contemporáneo (representado por René Vivien), basados respectivamente en la fuerza poderosa y motriz del cuerpo deseado y la dialéctica sobre el tiempo en un momento donde el apetito carnal domina el espacio intuitivo y racional. Sin embargo, el diálogo entre el tiempo clásico y el contemporáneo se cifra en toda su plenitud en la interacción de la propia voz poética con otro referente fundamental: Catulo, de la mano de quien la poeta reflexiona –presumiblemente desde una perspectiva irónica– sobre la política, la sociedad, el amor, el sexo y la muerte. En el capítulo dedicado al poeta latino ha podido constatarse cómo la noción de

intertextualidad se presenta en una de sus versiones más extremas, al recuperar – salvando las distancias, eso sí- el procedimiento clásico de la *imitatio*: Luque reescribe las composiciones mejor conocidas de Catulo –*basia mille*, el pajarillo de la amada, *Ipsitilla*, etc.- adecuándolas a su momento histórico y a su voz poética, replanteando esta vez, por una parte, la validez histórica de la crítica social y por otra el rol femenino-masculino en la historia de la poesía erótica.

En la sección dedicada a Safo se introdujo otra faceta de la autora que funciona asimismo como inspiración de su poesía: la traducción. La especificidad y minuciosidad con la que el traductor llega a conocer los mecanismos de creación de la obra que debe verse en otro idioma se demuestra en Luque en la recuperación de los mismos, que en el caso de Safo se concretan en el discurso erótico y el canto a la naturaleza como trasunto del espíritu poético y del recuerdo. En ese último sentido, cobra especial relevancia la figura de la luna que aparece como razón de un nuevo diálogo entre culturas: la clásica y la oriental: la luna que vino de Safo y acabó en el haiku.

Finalmente, con Epicuro se han visto compendiados en términos muy concretos dos nociones ineludibles en el estudio de las influencias clásicas en la poesía de Luque: los placeres y la muerte. Las teorías (neo)epicúreas que quiere la autora para su poesía tratan de desdramatizar la figura de Thanatos y aceptarla como un fin ineludible e innegociable. De alguna forma, y sólo al llegar al momento último de la reflexión poética (en su publicación más reciente titulada *La siesta de Epicuro*), esta noción pierde gran parte del territorio que había dominado en los poemarios anteriores, dejando paso a una reflexión vitalista (en la justa medida para quien conoce “lo que roba la muerte”) ocupada en paladear los momentos amables de la existencia condensados esencialmente en “los llamados placeres sencillos de la vida/ -sabiendo que, en el fondo, te eligen a ti ellos” y que en Luque están vinculados esencialmente a la lectura y el conocimiento.

¿Qué le debe, pues, Luque a la tradición grecolatina? Esencialmente compañeros y maestros pero también el mérito de haber convertido a su sujeto poético en una entidad con la fortaleza suficiente para desafiar cualquier peligro (“yo miraré de frente a las gorgonas./ Desdeñaré el letargo./ No cederé mis armas”), para domesticar a las fuerzas primitivas (“mis erinias –criaturas malcriadas, /panteras en la alfombra-/piden, muerden despojos”), para entregarse sin temor a la poesía (“cabalgarás el lomo ferviente del centauro...”) o a las rutas sin mapa que nos alejan del hogar (“no temerás los odres

destapados de Eolo”) y para enfrentarse, por fin, a la muerte y ser capaz de plantarle cara: “No pagaré a Caronte de mi propio bolsillo”.

Finalmente, el legado mítico y literario que hereda Luque de los griegos y latinos debe analizarse en su poesía no tanto considerando el tiempo que tales referentes han habitado en su memoria (o en la médula, como ella misma dice) sino considerando su alcance, la revisión y la presencia real y palpable en su poesía: lo que demuestre, concluyendo, que a pesar de que en ocasiones “tardamos tanto a veces/ en entender un verso releído” existe la esperanza de que todos ellos acaben encontrando “un cuerpo que los narre”.

BIBLIOGRAFÍA

1. TEXTOS DE AURORA LUQUE

1.1. LIBROS

- LUQUE, A. (1982) *Hiperiónida*, Granada, col. Zumaya (Premio García Lorca de la Universidad de Granada, 1981).
- LUQUE, A. (1990) *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp (Adonais), (Accésit del Premio Adonais, 1989).
- LUQUE, A. (1994) *Carpe noctem*, Madrid, Visor, (Premio Rey Juan Carlos, 1992).
- LUQUE, A. (1996) *Carpe mare*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 1996.
- LUQUE, A. (1998) *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento, 1998 (Accésit del Premio Rafael Alberti, 1997; Premio Andalucía de la Crítica, 1998).
- LUQUE, A. (2000) *Las dudas de Eros* [antología], Lucena, col. 4 Estaciones, 2000.
- LUQUE, A. (2002) *Portuaria* (Antología 1982-2002), Cuenca, col. El Toro de Barro
- LUQUE, A. (2003) *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, (Premio Fray Luis de León, 2003).
- LUQUE, A. (2004) *Carpe verbum* [antología], selección y prólogo de Francisco Fortuny, Málaga, Monosabio.
- LUQUE, A. (2005) *Haikus de Narila*, Málaga, Antigua Imprenta Sur.
- LUQUE, A. (2007) *Carpe amorem* [antología], selección y prólogo de Ricardo Virtanen, Sevilla, Renacimiento.
- LUQUE, A. (2008a) *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor.
- LUQUE, A. (2008b) *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.

1.2. CUADERNOS Y PLAQUETTES

- LUQUE, A. (1992) *Ménades en La Medina*, Málaga, Abalorios / Pliegos.
- LUQUE, A. (1992) *Juan Delgado / Aurora Luque*, Sevilla, col. Poetas en el Aula.
- LUQUE, A. (1993) *Las dunas*, Málaga, Hojas de Poe.
- LUQUE, A. (1994) *La metamorfosis incesante*, Málaga, Ateneo de Málaga.
- LUQUE, A. (1994) *La isla de Mácar*, Barcelona, col. Bauma.
- LUQUE, A. (1998) *De islas*, San Roque, Aula de Literatura José Cadalso.
- LUQUE, A. (1998) *El agua en la boca*, suplemento de Litoral, núm. 5.
- LUQUE, A. (1998) *Cuaderno de Mallorca*, Palma de Mallorca, col. Poesía de Paper.
- LUQUE, A. (1999) *Poemas*, Palma de Mallorca, col. El Centaure.
- LUQUE, A. (2001) *Camaradas de Ícaro*, Fuengirola, Ateneo de Fuengirola.
- LUQUE, A. (2002) *Dido pasa de largo*, Montilla, Casa del Inca.
- LUQUE, A. (2003) *Aurora Luque*, en *Pliegos de Agramante*, núm. 19.
- LUQUE, A. (2004) *Versos al aire*, Málaga, Hotel Larios.
- LUQUE, A. (2004) *Diversos 10*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del

27.

LUQUE, A. (2005) *Poemas*, Alicante, Aula de Poesía de la Universidad de Alicante.

2. EDICIONES Y TRADUCCIONES DE AURORA LUQUE

MELEAGRO DE GÁDARA. (1995) *25 epigramas*, Málaga, col. Llama de Amor Viva.

LAINÁ, M. (1996), *Nueve poemas*, Málaga, col. Capitel.

AAVV. (2000) *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión.

SAFO. (2004) *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado.

LAINÁ, M. (2004) *Los estuches de las células*, traducción del griego moderno de M. L. Villalba, Obdulia Castillo y Aurora Luque, Málaga, col. MaRemoto.

VIVIEN, R. (2005) *Nocturnos*, Santander, Revista Ultramar, col. Travesías.

VIVIEN, R. (2007) *Poemas*, Tarragona, Igitur.

LABÉ, L. (2011) *Sonetos y elegías*, Barcelona, Acantilado.

3. ESTUDIOS SOBRE AURORA LUQUE

3.1. ARTÍCULOS SOBRE SU POESÍA

AGUADO, J. (2000) *Los dedos de Eros* [reseña conjunta a *Las dudas de Eros* y *Los dardos de Eros*], *La Opinión de Málaga*, 29 de octubre de 2000; reed. en *Diario de Sevilla*, supl. *Culturas*, 4 de enero de 2001.

AGUADO, J. “Aurora Luque, detective”, *El agua en la boca*, cit. *supra*.

ALONSO, S. “Aurora de mar y amor”, *Ideal*, 27 de abril de 1990.

ÁLVAREZ, J. (2009) “Tradición clásica en *Camaradas de Ícaro* de Aurora Luque: el recurso al mito”, *ALEC*. pp.5-23

ÁLVAREZ, J. (2009) “Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque”, *Minerva*, número 22, pp.217-230

ÁLVAREZ, J. (2010) “La siesta de Epicuro de Aurora Luque: hedonismo vital”, en *Orientalismos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, pp.49-63

ÁLVAREZ, J. (2011) “El viaje en la poesía de Aurora Luque: el mundo clásico revisitado”, en *Versos robados*, Sevilla, Renacimiento, pp.11-28

ANDÚJAR, J. “Las Grecias invitadas”, introducción a A. Luque, *Portuaria* (*Antología 1982-2002*), cit. *supra*.

ARAGUAS, V. “O periplo de Aurora Luque cara a Ícaro”, *El Correo Gallego*, supl. «O Correo das Culturas», 24 de agosto de 2003.

ATENCIA, M.V. “El Salto de Léucade”, introducción a A. Luque, *Diversos 10*, cit. *supra*.

BELMAR HIP, C. (1998) “Miradas, imágenes y mitos en *Problemas de doblaje* de Aurora Luque”, en AA. VV., *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Mitos*, vol. I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

BENEGAS, N. “El guión soñado”, introducción a A. Luque, *Las dudas de Eros* (*Antología*), cit. *supra*.

BERMÚDEZ, S. (1997) “Subjetividad y utopía poética: Aurora Luque y el mito de las edades”, en *Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía*

española contemporánea, Madrid, Libertarias.

CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001), *Poesía española reciente*, Cátedra, Madrid, pp. 40-41, 77-78.

CARDONA, E. (2000), “*Carpe verbum* o la reafirmación femenina en la poesía de Aurora Luque”, *Dáctilo*, núm. 3.

CARDONA, E. (2010), “José Corredor-Mateos, Aurora Luque y Ricardo Virtanen: tres aproximaciones españolas al haiku japonés”, *Orientalismos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.

CHILLÓN, Nieves, “Camaradas de Ícaro”, *La Opinión de Granada*, 30 de octubre de 2003.

DÍAZ DE CASTRO, F.J. “Camaradas de Ícaro”, *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 3 de julio de 2003.

FORTUNY, F. “Cantiga en loor de la poesía de Aurora Luque”, *El agua en la boca*, cit. *supra*.

FORTUNY, F. (2003) “Al acercarse por primera vez al Ícaro de Luque”, *El Maquinista de la Generación*, núm. 7.

GALEOTE, M. “Puerta abierta al amor”, *Diario Sur*, 17 de febrero de 2001.

GARCÍA, A. “Aurora Luque”, *Diario Sur*, 8 de mayo de 1994.

GARCÍA, C. “Tempus fugit”, *Avui*, supl. Cultura, 27 de mayo de 2004.

GARCÍA MARTÍN, J.L. (1983), “Hiperiónida”, en *Poesía española 1982-1983*, Madrid, Hiperión, Madrid.

GARCÍA MARTÍN, J.L. “*Portuaria* (Antología 1982-2002)”, *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 24 de octubre de 2002.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (1996), “La luz de Grecia sobre Aurora Luque”, *La Traíña*, núm. 17

GONZÁLEZ VERA, J.L. “Memoria de la noche”, *Diario Sur*, 24 de septiembre de 1994.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1999) “Un paisaje habitable”, introducción a A. Luque, *Viento de estrellas*, Málaga, Universidad de Málaga.

JUAN MORENO, D. (2011) “El exotismo interior. Taller de sedería de Aurora Luque y la ruta literaria de Ibn Al-Jatib” en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, pp. 235-246

MARTÍNEZ, J.E. “*Carpe noctem*”, *Diario de León*, 9 de octubre de 1994.

MORÁN, C. (2011) “Breve luz de Aurora” en *Versos robados*, Sevilla, Renacimiento, pp. 149-174

NAVARRO, J. (1991) “Introducción” a *Aurora Luque*, cuaderno L, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

ORS, M. d', (1998) “Aurora Luque, *Hiperiónida*” en *La aventura del orden. Poetas españoles del Fin de Siglo*, Sevilla, Renacimiento.

ORTEGA, A. “Soleada altura de la vida”, *El País*, supl. *Babelia*, 11 de octubre de 2003.

PEÑALVER, S. “Como una aurora helénica”, *La Opinión de Murcia*, 29 de julio de 1999.

PEÑALVER, S. “Con dedos áureos”, *La Opinión de Murcia*, 2 de marzo de 2001.

QUIROGA CLÉRIGO, M. “Eros y memoria”, *Melilla Hoy*, 26 de marzo de 1995; y *Diario Córdoba*, 16 de marzo de 1995.

RÁBADE PAREDES, X. “*Carpe noctem*”, *El Correo Gallego*, 16 de noviembre de 1995.

RODRÍGUEZ MARCOS, J. “La caja de Pandora llega por correo”, *El País*,

supl. *Babelia*, 10 de diciembre de 2002.

ROSALES, J.C. “El destino del mar”, *Granada 2000*, 5 de mayo de 1990.

RUIZ NOGUERA, F. “Archipiélago (o Aurora y las islas)”, en A. Luque, *De islas*, cit. *supra*; reed. en *El agua en la boca*, cit. *supra*.

RUIZ NOGUERA, F. (2004) “Del tiempo y el deseo. Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*”, *Quimera*, núms. 238-239.

SILES, J. (1992), “Relectura de la tradición”, en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica.

SOTO, J. “Aurora Luque, de Grecia y de momento”, *El País*, 1 de Febrero de 1999

TAJÁN, A. “La palabra que no es alada”, *El Mundo*, supl. *La Esfera*, 8 de octubre de 1994.

UTRERA, M.^a V. “Las redes del tiempo”, *Diario Sur*, 19 de octubre de 1991.

VILLAR RASO, F. (2005) “Los frutos del tiempo” [reseña conjunta a *Camaradas de Ícaro* y *Poemas y testimonios* de Safo], *El Fingidor*, núm. 25.

VIRTANEN, R. (ed.) (2001), *Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano*, Madrid, *Laberinto*.

VIRTANEN, R. (2011), “Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque”, *Arbor*, Vol. 187-750, pp.783-791.

3.2. ARTÍCULOS SOBRE SUS TRADUCCIONES

COMPAÑÉ, V. (pseud. de Francisco Fortuny), «Aurora Luque. La poesía de la traducción».

DE LA FUENTE, M. “Sonetos y elegías”, *ABC*, 22 de junio de 2011

GALVES, J. “El futuro es mujer”, *La Vanguardia*, supl. *Culturas*, 10 de noviembre de 2004.

GARCÍA GUAL, C. “La mejor poesía erótica griega”, *El País*, supl. *Babelia*, 2 de diciembre de 2000.

GARCÍA MARTÍN, J.L. “Abrir una ventana”, *La Razón*, 2 de diciembre de 2004.

GARMENDIA, I. “Poderosa Afrodita”, *Diario de Sevilla*, supl. *Culturas*, 4 de enero de 2001.

GARMENDIA, I. “Intrépida, indómita y pagana”, *Málaga hoy*, 20 de octubre de 2011

GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. “Alta sobre la más alta”, *El País*, supl. *Babelia*, 4 de septiembre de 2004.

JUÁREZ, R. “Safo”, *Granada Hoy*, 30 de septiembre de 2004.

JUARISTI, F. “Exigencia”, *Diario Vasco*, 26 de noviembre de 2004.

MARTOS MONTIEL, J.F. (2002), “Los dados de Eros”, *Exemplaria*

MEDEL, E. (2004), “Dulce animal amargo”, *Mercurio* (noviembre).

ORTEGA, B. (2005), “Poemas y testimonios”, *Minerva*, núm. 18

ROSALES, J.C., “La elegancia”, *Granada Hoy*, 30 de septiembre de 2004.

SILES, J. “Los dados de Eros”, *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 8 de noviembre de 2000.

SILES, J. «Poemas y testimonios», *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 11 de noviembre de 2004.

SILES, J. «Fragmentos y yuxtaposiciones», *ABC*, supl. *Blanco y Negro*, 23 de abril de 2005.

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

4.1. TEXTOS

- ABAD, J. (2004) *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión
- BENÍTEZ REYES, F (1996), *Paraísos y mundos (Poesía reunida)*, Hiperión, Madrid.
- CATULO, (2006), *Poesías*, Madrid, Cátedra (edición de J. C. Fernández Corte y J. A. González Iglesias)
- CERNUDA, L (1993), *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 2001 (edición de D. Harris y L. Maristany).
- CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (ed.) (2005). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros de Peixe
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2011) *Material para nunca*, Sevilla, Renacimiento.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M (ed.) (1978), *Antología Palatina I*, Madrid, Gredos.
- FERRATÉ, J, (ed.) (1991), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Sirmio.
- GALÁN VIOQUE, G. (ed.) (2004), *Antología Palatina II. La Guirnalda de Filipo*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA GUAL, C. (ed.) (1980), *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a.C.*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, C. (ed.) (2010), *La manera de recogerse el pelo*, Madrid, Bartleby.
- HESÍODO (2000), *Los trabajos y los días*, edición de Aurelio Jiménez y Alfonso Martínez, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- HOMERO (1976), *Iliada*, traducción de Luis Segalá, Madrid, Espasa Calpe (1ª ed. 1954).
- HOMERO (1989), *Iliada*, edición de A. López Eire, Cátedra, Madrid.
- HOMERO (2000), *Iliada*, edición de Emilio Crespo Guñemes, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- HOMERO (2001), *Odisea*, traducción de Luis Segalá; edición de A. López Eire, Madrid, Austral, (30ª edición; 1ª edición 1951).
- HORACIO (1990), *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid.
- IGLESIAS, A. (1985) *Un lugar para el fuego* Madrid, Rialp.
- KEEFE, S. (2007) *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión.
- LICOFRÓN DE CALCIS, TRIFIODORO, COLUTO (1987), *Alejandra. La toma de Ilión. El rapto de Helena*, edición de M. Fernández Galiano Madrid, Gredos.
- KEATS, J., (1994), *Cartas*, traducción de Concepción Vázquez de Castro, Barcelona, Juventud.
- MACHADO, M y A. (1984), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, 2ª ed.
- MACHADO, A. (1999), *Antología comentada (I. Poesía)*, Madrid, Ediciones de la Torre, edición de Francisco Caudet.
- MARCIAL (1997), *Epigramas I*, edición de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (1990), *Europa y otros poemas*, Málaga, Puerta del

Mar.

- MENGÍBAR, I. (1994) *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión,
- MESTRE, J.C. (1983), *La visita de Safo*, León, Fundación Bernardino de Sahagún, Colección Provincia.
- MESTRE, J.C. (1992), *La poesía ha caído en desgracia*, Madrid, Visor.
- MUNÁRRIZ, J. & BENEGAS, N. (ed.) (1997) *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión.
- NERVO, A. (1982) *Poesías completas*, Barcelona, Teorema.
- NIETZSCHE, F. (2006) *El origen de la tragedia*, Madrid, Austral.
- PERSIO (1988), *Sátiras*, edición de Rosario Cortés Tovar, Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (2000), *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, introducción, traducción y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- PLAUTO (1994), *Comedias I*, edición de José Román Bravo, Madrid, Cátedra
- POUND, E. (2000), *Cantares Completos*, tomo III, edición de J. Coy, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, A. (ed.), (1971), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed.), (1981, 2ª ed.), *Líricos griegos. Elegiacos y yambógrafos*, Volumen I, Madrid, CSIC.
- ROSAL, M. (2006) *Con voz propia*, Sevilla, Renacimiento
- VILLENA, L. A DE (1996), *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor.
- VIRGILIO (1989), *Eneida*, traducción de Aurelio Espinosa Pólit; edición de J. C. Fernández Corte, Madrid, Cátedra.
- WISEMAN, C. (2007), *Fabiola*, Madrid, Homolegens.

4.2. ESTUDIOS

- ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. (1970), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos (4ª edición).
- ALVAR EZQUERRA, A. (1997), “Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina” en *Estudios Clásicos*, 111, pp. 7-26.
- ARCAZ POZO, J.L. (1989) “Catulo en la literatura española” en *Cuadernos de Filología Clásica*, 22. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 249-286
- ARCAZ POZO, J. L (2000), “Los mitos clásicos en la poesía última (1970-1995)”, en *Exemplaria*, 4, pp. 33-72.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2003), “La recuperación del sentido clásico en la última poesía española”, en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, pp. 27-41.
- BARELLA, J. (1987), *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos.
- BARELLA, J (1998), “España: De los novísimos a la poesía de los 90” en *Clarín*, 15, pp. 13-18.
- BENGOCHEA, M. & SOLA, R. (ed.) (1997) *Intertextuality/ Intertextualidad*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BELLIDO, J. A. (1989), “El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio”, *Estudios Clásicos*, 95, pp. 21-32.
- BLÁZQUEZ, J.M. (2006) *El Mediterráneo*, Madrid, Cátedra
- BOWRA, C. M. (1966), *Heroic poetry*, London, Macmillan (1ª ed. 1952).

- BRAUDEL, F. (2001) *Memory and the Mediterranean*, New York, A.A. Knopf.
- CABALLERO PINO, M. (2009): “La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario” en *Revista electrónica de estudios filológicos*, número 18.
- CALDERÓN DORDA, E. (1997), “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”, en *Emérita*, LXV 1, pp. 1-15.
- CANO BALLESTA, J. (1998), “Poesía de la experiencia y mitos helénicos”, en *Ínsula*, 620-621, pp. 16-18.
- CANO BALLESTA, J. (2001), “Introducción” a *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, pp. 19-72 (3ª ed. 2005).
- CARNERO, G. (1979), “Poética”, en Moral, C. G. y Pereda, R. M., *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- CARNERO, G. (1999), “Poética” en Jesús García Sánchez, *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 311-314.
- CARNERO, G. (2000), “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”, en *Laurel* 1, pp. 41-57.
- CARANZA, D. (2007) *Una aproximación a la doctrina del amor en Platón: entre el Lisis y el Banquete*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- CARPENTIER, J. & LEBRUN, F. (2008) *Historia del Mediterráneo*, Barcelona, Editorial Base.
- CLÚA SERENA, J. A. (2001), “Calímaco, Propertio y Ezra Pound (*Homage to Propertius*)”, *AEF*, XXIV, pp. 95-106.
- CLÚA SERENA, J. A. (2003), “Poética e innovación en la *Alejandra de Licofrón: TO SKOTEINON*”, *AEF*, XXVI, pp. 43-56.
- CODOÑER, C. (ed.) (2007), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra (2ª edición).
- CÓZAR, R. de (1991), *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve.
- CLAVO, T. (1996). “Safo, fragmento 16V: el deslumbramiento” en *Enrahonar*, número 26, pp. 41-46.
- CRISTÓBAL, V. (1989), “Introducción” a Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos.
- DADSON, T. J. (2005a), *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. (1996) *El lomo de los días. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años noventa*, Almería, Batarro.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2002) *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. (2010) “La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones” en *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J. & DEL OLMO ITURRIARTE, A. (ed.) (2011). *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento.
- D' ORS, M. (1997), “Última poesía española por el sentido común al aburrimiento”, en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 50, pp. 120-128.
- GALÁN VIOQUE, G. (2004), “Introducción” y “Notas” a *Antología Palatina II*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA GUAL, C. (1972), *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo (3ª edición, 1991).

- GARCÍA GUAL, C. (2003), *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid-Gijón, Júcar.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1992), “La poesía”, en Darío Villanueva y otros, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, vol. IX, Barcelona, Crítica, pp. 94-156.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1996), *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La Veleta.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (2001), “Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema”, en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 111-127.
- GARCÍA, P. (2007) “La locura divina de Eros en el Fedro de Platón” en *Cauriensia*, Vol. II, pp. 93-119
- GARCÍA POSADA, M. (ed.), (1996), *La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid, Crítica.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (ed.) (1999), *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIANGRANDE, G. (1974), “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, en *Emérita*, XLII, fasc. 1º, Madrid, pp. 1-36.
- GIL, L. (1985), “*Procul recedant somnia*. Los ensueños eróticos en la antigüedad pagana y cristiana”, en *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vitoria, Universidad del País Vasco, I, pp. 193-219.
- GRIMAL, P. (1979), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós (6ª edición; edición original en francés, 1951).
- HARTO TRUJILLO, Mª. L. (1996), “Vino y amor en la literatura latina”, en *AEF*, XIX, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 277-278.
- HIGHET, G. (1954), *La tradición clásica*, 2 vol., México, FCE (edición original inglesa, 1949; 3ª reimpresión en español, 1996).
- HOLLAND, J. (1969) *The Mediterranean in the ancient world*, New York, Greenwood Press.
- JONGH ROSELL, E. DE (1982), *Florilegium. Poesía española última*, Madrid, Espasa-Calpe.
- JULIÀ, J. & BALLART, P. (2007), *Arts de poeta. Poesia i relacions interartístiques*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.
- LANZ, J. J. (1994), *La llama en el laberinto, Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- LANZ, J. J. (1997), “Introducción” a *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-88.
- LAURENS, P. (1989), *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Letres.
- LAUXTERMANN D. (1998), “What is an epideictic epigram?”, *Mnemosyne*, 51.5, pp. 525- 537.
- LEDESMA, M. (ed.) (1999), *Erotismo y literatura*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- LETRÁN, J. (2001), “«Tócala otra vez, Sam»: tradición y poesía española en los umbrales del tercer milenio”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXVIII, pp. 71-87.
- LIDA DE MALKIEL, Mª R., (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona,

Ariel.

LÓPEZ LÓPEZ, A. (1997), "Safo como referente en las poetisas hispanas del siglos XIX y XX" en *Florentia Iliberritana*, II, número 8, pp. 221-241.

LUJÁN MARTÍNEZ, E. R. (1997), "Los devaneos de Erato: el mundo clásico en Ana Rossetti", *Epos*, 13, 77-88.

MACCUDY, R. R. (1972), "Parodies of the judgment of Paris in Spanish poetry and drama of the golden age", en *Philological Quarterly*, Vol.51, Nº1, 135-144

MANERO SOROLLA, M^a P. (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, repertorio, Barcelona, PPU.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1989), "Introducción" y notas a *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1997), "Introducción" a *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ-FRESNEDA BARRERA, M. E. (1995), "Ecos y pervivencias de la lírica amorosa antigua en la poesía española del siglo XX", *Epos*, vol. XI, Madrid, pp. 49-71.

MORAL, C. G. Y PEREDA, R. M (1993), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra (1^a edición 1979).

MORILLA PALACIOS, A. (2007), "Safo de Lesbos y Mercedes Matamoros", en *Foro de Educación*, número 9, pp. 279-296

NEWBY, E. (1984), *On the shores of the Mediterranean*, Boston, Little, Brown.

NONATO ALMEIDA DE ABREU SILVA, R. (2008), "Fios de Existir: Imagens de Penélope e Ariadna na poesia de Myriam Fraga" en *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*.

< <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline> >

NUSSBAUM, M. SIHVOLA, J. (ed.) (2002), *The sleep of reason: erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press.

ORTEGA VILLARO, B. (2001), "La Antología Griega en la poesía española contemporánea", *Minerva*, 15, pp. 207-218.

ORTEGA VILLARO, B. (2005), "Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas", en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 11-28.

PAYERAS, M. (2009), *Espejos de palabra*, Madrid, UNED.

PÉREZ GARCÍA, N. (1996), "Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 10, pp. 99-113.

PÉREZ GARCÍA, N. (1998), "Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 14, pp. 301-309.

PÉREZ GARCÍA, N. (2002), "Mitología clásica y referencias grecolatinas en la poesía española de los años ochenta", en *Cuadernos del Lazarillo*, 22, pp. 2-12

PROVENCIO, P. (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión.

RAMAJO CAÑO, A. (2001), "Una fórmula immortalizadora: 'dum'... 'mientras' ('en tanto que')...", en *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, pp. 293-302.

RAMAJO CAÑO, A. (2001), «La execración de la navegación, el "navigium amoris" y el Propempticon" en la lírica áurea», *Boletín de Real Academia*

- Española*, Tomo 81, Cuaderno 284, 2001, pp. 507-528
- RAMÍREZ, A. (2009), "La carta de Safo a Faón de Ovidio" en *Eremita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXVII 2, pp. 187-222
- RODRÍGUEZ, J. M^a. (ed.) (2004), *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, Lucena, Ayuntamiento.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1999), *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (2001), "Elena. Mito y epopeya", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número extraordinario, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 295-328.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (2001a), "Elección de marido: Helena, Odoatis y Atalanta", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número extraordinario, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, pp. 329-335.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (2005), "La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género", en *Archivum*, 54-55, pp. 163-210.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (1995), *Confectum carmine: I Parte. Poesía, amor y amistad*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ, C. (2005) *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, Siruela
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2005), *Un título para Eros*, Granada, Servicio de Publicaciones de la UGR.
- SILES, J. (1989), "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en *Ínsula*, 505, pp. 9-11.
- SILES, J. (1991), "Dinámica poética de la última década", en *Revista de Occidente*, 122-123, Madrid, pp. 149-169.
- SUÁREZ MARTÍNES, L.M. (2009), *El mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- VERNANT, J. P. (2001), *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Círculo de Lectores.
- VILLENA, L. A DE (1979). *Catulo*. Madrid, Júcar.
- VILLENA, L. A DE (1992), "La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)" en *Fin de siglo (Antología)*, Madrid, Visor, pp. 9-34.
- VILLENA, L. A DE (2001), "Estilos en la generación del ochenta", en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 163-172.
- WINKLER, J. (1990) *The constraints of desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York, Routledge.
- WOODBURY, L. (1967), "Helen and the Palinode", *Phoenix*, XXI, 157-176.

